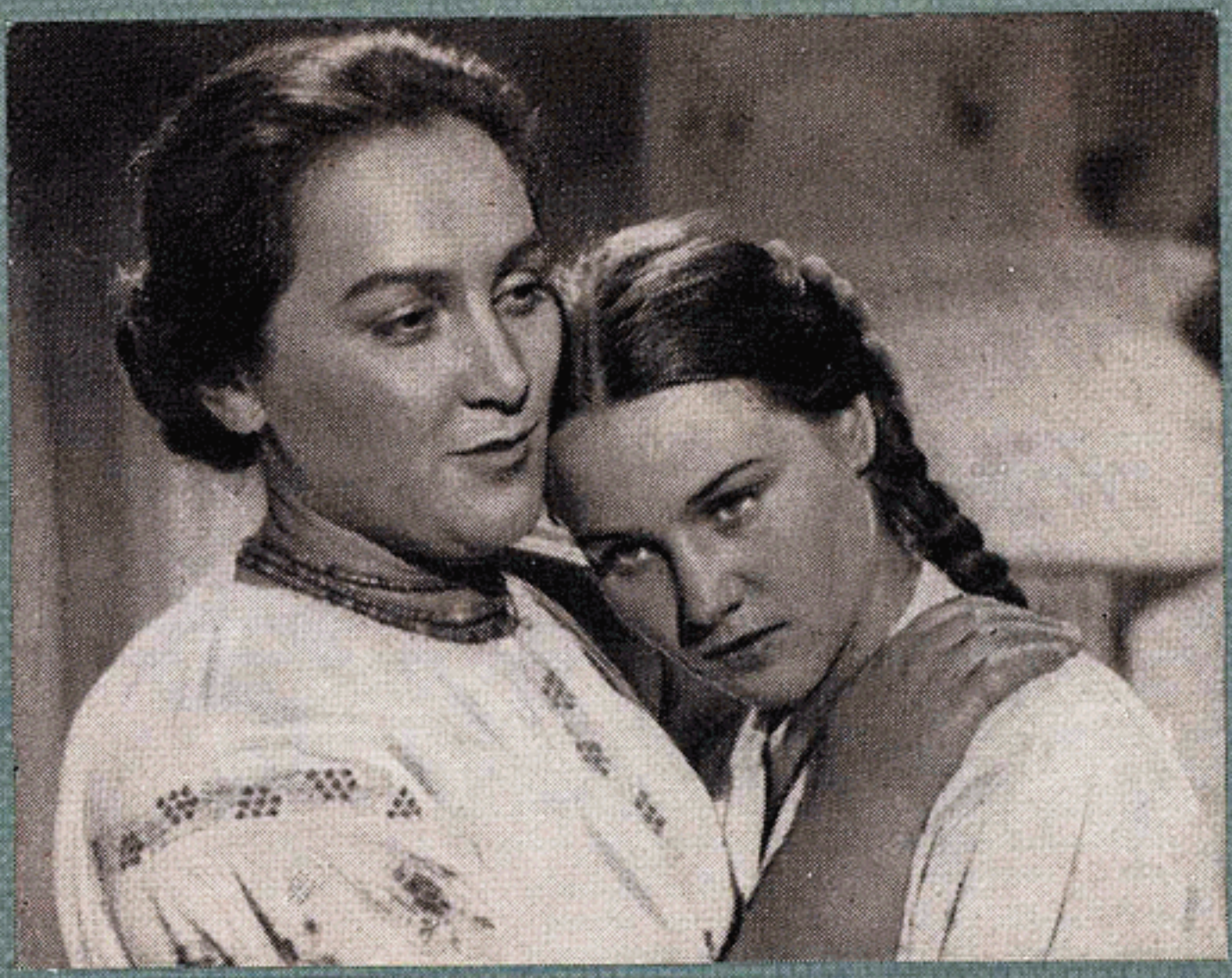


ИСКУССТВО КИНО

3
1954

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 3
МАРТ
1954

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

В. Крепс. Крушение эмирата 3

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

М. Ромм. Литература и кино 67
А. Тарасенков. Упрощение образа 82

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

И. Кокорева. То, что осталось за кадром 91
С. Колеснев. Рассказ о зеленых квадратах 106
Л. Еременко. Шире привлекать кино в помощь развитию сельского хозяйства 112

Забота о любимом искусстве 119

ХРОНИКА

На студии «Союзмультфильм» ☆ Смотр мультипликационных фильмов в Доме кино ☆ Сельскохозяйственные диафильмы ☆ Новые издания по искусству кино и кинотехнике 122

На обложке — кадр из фильма «Судьба Марины».

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР — ГЛАВИЗДАТ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
Москва

СОДЕРЖАНИЕ

Стр. 3

КНИГОХРАНИЛИЩЕ
ЛЕНИНГРАДСКОГО ОРДЕНА ЛЕНИНА
ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМЕНИ А. А. ЖДАНОВА
№ 3

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Владимир КРЕПС

Крушение эмирата

1

Клубится черный дым. Веером брызжут огненные искры из помятой паровозной трубы.

Стучат колеса. Тяжело задыхаясь, словно из последних сил, потрепанный паровоз тащит сквозь ночь состав без огней. На паровозе пулемет. Зорко всматривается в ночную тишину матрос в пулеметных лентах.

На каждой площадке вооруженная охрана. Но поезд кажется пустым — ни звука, ни огонька не пробивается из плотно затянутых шторами окон.

Темный перрон станции Келес — последней станции на долгом пути из Москвы к Ташкенту. По перрону, заложив руки в карман кожаной тужурки, медленно прохаживается человек среднего роста с упрямым, волевым лицом. Его запавшие беспокойные глаза отражают глубокую работу мысли.

К единственному фонарю, бросающему тусклый свет на газету, прибитую к фанерному щиту, подходит человек в кожанке. Поеживаясь от ночной сырости, он бегло просматривает мокрый газетный лист.

Ясно виден заголовок: «Призыв». Орган Политотдела Туркестанского фронта. Город Ташкент, 22 февраля 1920 года».

Поезд без гудка подкатывает к перрону. Человек в кожанке вскакивает на площадку салон-вагона. Перед ним вытягивается рослый кудрявый парень в командирской форме с маузером у пояса.

— Товарищ Игнат, командующий фронтом у себя?

— Так точно, товарищ член Реввоенсовета.

В большом просторном помещении салон-вагона у карты Средней Азии стоит плотный человек с ясными, живыми глазами, с усами и с небольшой бородкой, окаймляющей его широкое открытое лицо. Он спешит навстречу вошедшему.

— Здравствуйте, Валериан Владимирович. Вот не думал, что вы встретите поезд в Келесе... Для меня это просто подарок. Ведь я по вас, знаете, сильно соскучился.

Крепко пожимая руку Фрунзе, Куйбышев сердечно отвечает ему в тон:

— Ручаюсь, что я больше соскучился. Все считал дни, и выходило, что вы давно приехали. А вас все нет и нет... Вот и не утерпел, решил хоть последний перегон до Ташкента проехать вместе.

Раздается глухой стук колес. Салон-вагон, слегка покачиваясь, двигается дальше.

Валериан Владимирович начинает дружескую беседу.

— Ну как добрались, Михаил Васильевич?

— Неописуемо. Поезд два раза терпел крушение. Дорога в ужасном состоянии. Представьте себе: начиная от Оренбурга, все буквально замерзает.

Куйбышев зябко поеживается.

— И с топливом, наверное, очень плохо.

— Плохо?! Да вы неисправимый оптимист... На топливо разрушаются станционные постройки, вагоны и прочее. К этому добавьте бураны и весьма порядочные снежные заносы. Как вы знаете, кроме воинских частей, работать некому, а они раздеты и разуты. Ну, это все уже позади. Как дела в Ташкенте?

Куйбышев невесело усмехается в ответ.

— Превосходно!.. На ряд руководящих постов пробрались где махровые националисты, а где заядлые колонизаторы. Воинские части расхлябаны... Нехватает еды, патронов, сапог, дисциплины и всего другого. Зато в избытке всех мастей шпионы, белогвардейские интриги, наемные убийцы бухарского эмира, тиф, голод... И, конечно, басмачи. Басмачи в Фергане, басмачи в Намангане, басмачи в Самарканде. Вообще сколько угодно басмачей.

Фрунзе шагает по салону, разглядывая в окна темный пустынный пейзаж.

— Хорошо. Хотя, впрочем, что хорошо? Скажите, Валериан Владимирович, как выполняется директива Совнаркома об обеспечении землей безземельных дехкан? Товарищ Ленин просит всемерно ускорить это дело.

— Ну, в большинстве районов беднота уже получила земельные наделы. Только им нужна большая поддержка, чтобы стать на ноги.

Михаил Васильевич останавливается и круто поворачивается к своему собеседнику.

— Помощь Туркестану будет оказана самая широкая. Нам дают специалистов-ирригаторов, деньги, семена, машины, хлеб для хлопкоробов. Дают паровозы, вагоны... Более того, сюда будет переброшено из центра несколько больших фабрик!

— А мануфактура? В кишлаках люди прямо бедствуют без мануфактуры.

— Пока получим только с десяток вагонов. Текстильные фабрики стоят... А как здесь положение с хлопком?

Куйбышев вынимает записную книжку.

— На складах скопилось больше десяти миллионов пудов хлопка-волокна и сырца. Я приказал охранять как зеницу ока, боюсь, чтобы не сожгли.

— Надо срочно грузить маршрутами на север.

— А транспорт? Мне один товарищ недавно говорил, что условия передвижения прямо неописуемые.

Фрунзе подходит ближе, садится в кресло.

— Мало ли есть неописуемых вещей. А дорога, что ж, как видите, дорога работает.

Куйбышев занимает соседнее кресло.

— Вы знаете, я часто перечитываю письмо Владимира Ильича к коммунистам Туркестана. Как по-ленински убедительно и тепло оно написано... Помните, он обращается к товарищам не в качестве председателя Совнаркома, а в качестве члена партии.

Фрунзе берет со стола свой блокнот.

— Я тоже в пути перечитывал это письмо... Ленин указывает, что «Для всей Азии и для всех колоний мира, для тысяч миллионов людей будет иметь практическое значение отношение Советской рабоче-крестьянской республики к слабым, доныне угнетавшимся народам...»

Куйбышев долго молчит, прежде чем ответить.

— Главная задача — привлечь на нашу сторону все многомиллионное трудовое мусульманство. Надо, чтобы мусульманская беднота поняла, что наша партия — ее опора и защитник.

Михаил Васильевич быстро записывает что-то.

— Как вы сказали? Опора и защитник? Очень удачная формулировка. Мы издадим обращение или приказ.

— Почему «или»? Обращение — к населению, а приказ—по фронту.

Фрунзе оживляется. Морщины на его лбу разглаживаются.

— Надо будет разослать по кишлакам и аулам надежных агитаторов, знающих местные языки. Каждый коммунист из мусульман пусть отправляется в родные места.

Валериан Владимирович явно с этим не согласен.

— Но мы не можем обескровить партийные организации в крупных городах. Останутся одни русские товарищи, зачастую не знающие местных условий.

— Почему одни русские товарищи? А мы привлечем новых коммунистов из мусульманской бедноты, которая неизбежно и жадно будет тянуться к нашей партии.

Куйбышев поднимается со своего места, бросает взгляд за окно, на мерцающие огоньки окраины большого города.

— Скоро Ташкент... Вопрос о посылке агитаторов мы обсудим на комиссии ЦК по делам Туркестана. Заседание будет в девять утра... Вы не устали с дороги?

— Я устал только от бездействия.

— Тогда прямо с вокзала едем. В час ночи партактив. Вопрос о борьбе с басмачеством и еще о коммунистических субботниках...

По широкому перрону ташкентского вокзала патрулируют солдаты в грязноголубых австрийских шинелях с красными повязками на рукавах.

У большого фонаря посреди платформы стоит командир этого отряда — сутулый человек с настороженным узким лицом. К нему подходит седой военный в сером плаще тонкого сукна и офицерской фуражке с красной звездочкой.

— Товарищ Кекеши, караул интернациональной бригады сменяет школа красных курсантов имени Ленина. Приказ члена Реввоенсовета.

— Слушаюсь, товарищ Востросаблин.

Кекеши коротко командует по-венгерски. И солдаты в австрийских шинелях быстро уходят в раскрытые двери вокзала.

На платформе выстраивается караул курсантов пехотной школы имени Ленина в новеньких, хорошо подогнанных шинелях.

Все головы повернуты к появившемуся вдали составу, впереди которого дымит паровоз с помятой трубой.

В строю красных курсантов стоят русские и узбеки, таджики и киргизы, казахи и туркмены. Но одинаково взволнованы их лица, и одним чувством загораются глаза...

Поезд круто тормозит, проходя последнюю стрелку.

В салон-вагоне от толчка дребезжат стекла, покачивается висячий абажур над письменным столом.

Михаил Васильевич надевает шинель, пристегивает к поясу кобуру. Тем временем Валериан Владимирович рассматривает лежащие на столе книги.

— Что я вижу — коран!.. Вы читаете коран?

— Не читаю, а изучаю. Как же иначе работать среди мусульман? Не зная основ их религии... — Фрунзе раскрывает коран на заложенной странице. — И знаете, Валериан Владимирович, я нашел в кора-

не много интересного... Вот, не угодно ли... стих четвертый из суры «Утро»: «Жизнь будущая лучше для тебя жизни настоящей».

Куйбышев кладет откровения пророка в карман тужурки.

— Что ж, видимо, в чем-то можно согласиться и с Магометом. Правда, он имел в виду загробный мир, а мы постараемся устроить лучшую жизнь на сей грешной земле. Ну, едем!

2

По кривой уличке Старого города мимо заборов из глины — дувалов — едет на ишаке странствующий мусульманский монах — дервиш — из ордена Каляндария. Члены этого ордена обязаны вечно быть в движении.

Из-за туч проглядывает луна. Ее неверный свет озаряет грязные и пестрые лохмотья дервиша, его лицо и руки, обильно усыпанные язвами. Сбоку на поясе болтается половинка кокосового ореха на медной цепочке — для сбора подаяния.

Дервиш, видимо, хорошо знает дорогу. Он придерживает ишака возле дувала, ничем не отличающегося от сотен других.

Громко стучит в калитку путник. Ему отвечает сердитый лай собак. Наконец из темноты раздается хриплый, словно спросонья, голос:

— Какого ублюдка из помета бешеной верблюдицы таскает шайтан по ночам?

Дервиш нисколько не пугается.

— О почтенный Махмуд-ходжи! Неужели в вашем благословенном доме не найдется самое ничтожное место для ночлега беднейшего из бедных?

— Проваливай, покуда цел. Мои собаки не читали священных книг и могут разорвать любого шейха.

Дервиш молитвенно вздымает обе руки к небу.

— Велик пророк! В коране сказано: «Горе неверным в день сей!»

Калитка распахивается, как по волшебству. Круглолицый Махмуд-ходжи низко кланяется нежданному гостю.

— Мой дом — ковер для ваших ног. Входите и приказывайте. Я слушаю и повинуюсь.

Просторная михман-хана — комната для гостей. Здесь уписывают плов разного возраста басмачи. Среди них и бородатые старики в белых чалмах и молодые отчаянного вида.

Хозяин пропускает дервиша вперед.

— Защитники ислама, храбрейшие из курбашей. К нам пожаловал святой дервиш — отец надежды.

Путник стоит на пороге, критическим взглядом окидывая собравшихся предводителей басмаческих шаек. Гремя оружием, поднимаются на ноги курбаши.

— Это все ваши главари, добрейший Махмуд-ходжи?

В ответе хозяина звучат извинение, протест и обещание:

— Высочайший полковник! Это только некоторая часть курбашей. А все остальные ровно в час ночи соберутся в старом караван-сарае на самаркандской дороге. И если сын льва, господин Пейли, согласится отведать наш нищий плов...

Дервиш резко перебивает:

— Он не согласится. Кстати, завяжите для памяти узелок на бороде — никакого господина Пейли не существует. Меня зовут Мирза-Аскар... И горе тем, кто помнит старые имена и забывает новые!

Хозяин снова униженно кланяется.

— Прошу великодушно простить вашего верного слугу. Я прах у ваших ног...

Дервиш повелительно машет покрытой язвами рукой.

— Довольно болтать. Время не ждет. Ну, едем!

Собрание партактива в ташкентском городском театре. В партере перемешались красноармейские шинели, узбекские халаты, тужурки железнодорожников, флотские бушлаты, кожанки, дубленые полушубки.

Собрание ведет Куйбышев. Среди членов президиума — Фрунзе.

На трибуне стоит восточного типа человек в отлично сшитом костюме, с тюбетейкой на широком багровом затылке.

— ...Хотите полностью ликвидировать басмачество? Сразу? Для этого есть только один путь. Надо создать в Туркестане национальную тюркскую республику, тюркскую коммунистическую партию, мусульманскую армию... На все посты назначить мусульман.

В ложе второго яруса вскакивает на ноги пожилой мужчина в ватном халате и резко перебивает:

— Э-э... Рыскулов! Не то говоришь, совсем не то!..

Фрунзе нахмурившись записывает в блокнот: «Рыскулов». Ставит против этой фамилии большой вопросительный знак.

Оратор, не обращая ни на кого внимания, все более распаляется.

— ...Мы, местные люди, уверены, что среди коренного населения Средней Азии не было и нет классовой борьбы. Я лично знаю многих баев, которые готовы биться насмерть с мировым империализмом...

В театральном вестибюле докуривает папиросу мрачного вида верзила с испитым, угреватым лицом, в длиннополом черном пальто. Мимо него пробегает запыхавшаяся женщина в рабочей спецовке.

— Кто выступает?

— Рыскулов. Из Туркестанского ЦИКа... Заканчивает... А через одного записан Куйбышев.

Перед активом выступает средних лет трамвайщик в старенькой форменной шинели.

— Ты, Рыскулов, местный человек, и я местный человек. Ты из мусульман, и я из мусульман. Но я скажу от рабочих-коммунистов трамвайного депо. Вот мы больше двух лет были в кольце, отрезанные от всей России, и делили с русскими товарищами последнюю лепешку, последний кусок угля, последнюю горсть патронов... По-твоему, им уезжать надо. А по-моему, и дальше надо бороться вместе. И еще скажу — не так, как ты, Рыскулов... Все депо приветствует нашего дорогого товарища Фрунзе!

В разных концах зала шумно аплодируют.

Рабочего-трамвайщика на трибуне сменяет Валериан Владимирович. Он говорит с огромной убежденностью в правоте своих слов:

— Один из руководителей нашей партии, товарищ Сталин, неоднократно говорил, что партийные организации в республиках могут стать марксистскими лишь в том случае, если они сумеют устоять против того националистического веяния, которое прет в нашу партию на окраинах... Вот как мыслит Сталин. А выступление Рыскулова отдает махровым национализмом!

В зале царит напряженная тишина. Все горячее и резче звучит голос Куйбышева:

— ...Я смею утверждать, что течение это является оторванным от широких мусульманских масс. Настаивание на таких требованиях приводит к открытому выступлению против существования советской власти!

В вестибюле пусто. Мрачный верзила бросает окурок и направляется к лестнице на галерку.

Здесь на часах стоит Кекеши. Он молча проверяет пропуск.

На трибуне появляется Фрунзе. Он начинает свое выступление медленно и тихо.

— В беспримерно тяжелых условиях, отрезанные отовсюду и лишенные братской помощи рабоче-крестьянской России, отбивая бешеные атаки врага извне и изнутри, вы были грозным и стойким часовым революции здесь, в Туркестане... Вы заслужили величайшую признательность социалистического Отечества. Еще одно-два усилия — и первый период нашей революции, период революционных бурь и битв, останется позади...

Напряжение в зале нарастает. С пристальным вниманием слушают участники партактива.

— Это усилие, наряду с прочими, должны сделать и вы. Еще бродят в Фергане белогвардейские разбойничьи шайки английских холопов. Еще держатся в Семиречье остатки сибирской контрреволюции. Партия ждет от вас выполнения долга, товарищи. Да здравствует победа трудящихся! Да здравствует мир и братство народов!

Все встают. В зале бушует буря аплодисментов.

В боковой ложе молодой узбек спрашивает рано поседевшую женщину в косынке:

— Скажи, пожалуйста, это тот самый товарищ Фрунзе, который победил Колчака?

— Другого такого нет. Он разбил и адмирала Колчака, и атамана Дутова, и белых генералов без числа. Вернейший соратник Ленина.

Постепенно затихает гул собрания. Куйбышев звонит в колокольчик.

— Кто желает взять слово?

Наверху, на галерке, через барьер перегибается верзила с испитым угреватым лицом. В его вытянутой руке чернеет браунинг, наведенный на Фрунзе.

Выстрел... Это стреляет стоящий в карауле на галерке Игнат...

Летит вниз браунинг. За ним медленно сползает через барьер и падает вниз головой в оркестр мрачный верзила. Полы его черного пальто мелькают в воздухе, как крылья гигантской летучей мыши.

Шум и выкрики в зале. Изо всех сил звонит в колокольчик Куйбышев.

— Спокойствие, товарищи! Заседание партийного актива продолжается. Кто еще желает высказаться?

— Кто еще желает высказать слова поучения? — с поклоном спрашивает Махмуд-ходжи.

Под огромным задымленным навесом караван-сарая негде повернуться. Тесными рядами сидят на коврах свирепые курбаши. Облокотившись на подушки, важно восседают седобородые муллы и представители высшего духовенства — ишаны. Богатые баи и купцы держатся отдельной группой, все время перешептываясь между собой.

С ковра подымается старый ишан, похожий на хищную птицу. Он проводит ладонями от глаз к подбородку и говорит дребезжащим голосом:

— Молящийся о вас пришел в Ташкент по приказу его высокой милости эмира Бухары, да продлит аллах его дни без конца. Опора совершенства не может без слез слышать о ваших страданиях и муках. Русские большевики топчут вас, как кони траву, отнимают земли и богатства, накопленные согласно правилам благородного шариата, закона отцов наших и дедов...

Голос ишана дребезжит все сильнее.

— Нечестивцы открывают лица женщин и ставят нищих босяков начальниками над самыми уважаемыми людьми. Нет сил терпеть дальше!

Низенького роста чернобородый курбаши вскакивает с ковра.

— Разве мы в Фергане терпим? По всему краю скачут воины ислама... Под зеленым знаменем газавата — священной войны против неверных.

Ишан рвет на себе халат, в исступлении грозит скрюченными пальцами.

— Идите по дороге мужества! Истребляйте русских, а также всех мусульман, отказавшихся от веры и удалившихся от цели! Убивайте их, дома их жгите, а имущество берите себе. Так говорит его пресветлая мудрость эмир. Я — раб, передал кому следует.

Басмачи приходят в движение. Баи и купцы склоняют бороды друг к другу и шепчутся еще оживленнее.

Тучный мулла в огромной чалме гудит, словно читая молитву.

— Бог велик, скоро дело кончится!

Чернобородый курбаши мрачно оглядывает группу баев и купцов.

— Соотечественники! Одни не жалеют своей крови. А другие пусть не пожалеют золота. Моим воинам нужны ружья... много ружей! Вложите меч в руки воинов, и бог вернет вам все расходы!

Ишан, беснуясь, выкрикивает:

— Развяжите пояса... Не жалейте! Ничего не жалейте! Иначе большевик отнимет последний дом и последнюю лавку!

Богачи, перешептываясь и оглядываясь на курбашей, дрожащими руками развязывают пояса, достают кошельки.

На ковер горстями сыплется золото.

И снова гудит голос тучного муллы:

— Не скупись, Рузыбай, сохранишь свои виноградники и сады. Не жалей имущества для дела бога, Исмаил-джан. Перстни давай, перстни...

Кучей лежит на полу золото. Косясь друг на друга, снимают баи дорогие перстни, бросают на ковер.

Жадностью загораются глаза басмачей.

Старый ишан уже теряет голос. Он почти шипит:

— Сыпьте без счета! Торопитесь, скоро придет час великой радости!

— Я оценил ваши чувства. Но прекратите, — раздается спокойный голос.

Все головы поворачиваются к дальнему углу, где стоит дервиш в живописных лохмотьях.

Махмуд-ходжи с величайшим почтением произносит:

— Благородные улемы, старейшие и уважаемые люди! Слушайте слова утешения и надежды. Перед вами святой дервиш Мирза-Аскар.

Наступившую тишину прерывает голос дервиша:

— Возьмите назад свое золото, в нем нет нужды. Вашим людям сегодня раздадут две тысячи английских винчестеров.

Курбаши, громко крича, обступают дервиша.

— Где оружие?

— Вот это — лучшая молитва!

Не теряя времени, баи собирают свое золото, ползая по ковру.

Под навесом караван-сарая появляется человек с настороженным узким лицом в грязноголубой австрийской шинели.

Махмуд-ходжи подает знак, и басмачи расступаются, пропуская вошедшего Кекеши. Он нагибается к уху дервиша и что-то шепчет.

Дервиш, помедлив, отвечает на безмолвный вопрос всех собравшихся.

— На рассвете по Ташкенту пойдут обыски. Тот, кто должен исчезнуть, пусть исчезнет... Махмуд-ходжи, раздайте воинам оружие! И пусть большевики ловят дальний топот копыт...

3

Игнат высоким тенором запевает песню:

Мы рабочие ребята,
Наши кудри кудреваты,
Наши кудри кудреваты,
Раз! —

подхватывают бойцы.

Наши кудри мы кудрили,
Чтобы девушки любили,
Чтобы девушки любили...
Нас! —

подпевает усталый хор.

Мерно топчут дорожную пыль красноармейские сапоги. С песней идет по Ферганской долине колонна бойцов Шуйского полка.

И вдруг шагающий впереди Игнат обрывает песню, сбегает к придорожному арыку. За арыком расстилается большое хлопковое поле, на котором рядками высажены отдельные кусты.

— Вот он, хлопок, товарищи. Кормилец наш — хлопок...

Красноармейцы забираются на край поля, бережно трогают руками еще невысокие стебли хлопчатника.

Пожилой ткач со шрамом на загорелой щеке задумчиво произносит:

— Смотри ты, какой он есть, хлопок. Вроде из себя невидный, а большую имеет силу. Одеть человечество. Это тоже не так просто...

Порывистый ветер раскачивает кусты хлопчатника. Волнами переливается под ветром зеленое поле.

4

Кабинет Куйбышева в Туркестанском бюро РКП(б). За письменным столом сидит Валериан Владимирович, рядом на стуле — среднего роста рабочий с черными усами. Куйбышев раскрывает небольшую папку.

— Вы его хорошо знаете, товарищ Степан?

Тот слегка качнул кончиками усов.

— Да что вы, Валериан Владимирович! Он у нас в депо четыре года проработал, до кочегара дошел. А когда Шерали вступил в партию, я сам ему дал рекомендацию. Да его вся станция Каган за своего считает...

В приемной ожидают человек пятнадцать. Тут и узбеки, и таджики, и туркмены. Между ними идет оживленный разговор.

Высокий плечистый парень в выгоревшем от солнца халате находится в центре внимания. Он широко и приветливо улыбается, обнажая ряд белоснежных зубов.

— Я догадался, зачем нас собрали. Наверно, пошлют в Москву учиться на настоящих большевиков. Может быть, мы там повидаем и

самого товарища Ленина, Владимира Ильича... Да нам будет завидовать весь Узбекистан!

В дверях показывается секретарша, смуглая, худенькая, почти девочка, со множеством туго заплетенных косичек.

— Шерали со станции Каган.

Молодой парень выпрямляется во весь рост и, гулко ступая по паркету, скрывается за высокой дверью.

Один из ожидающих в приемной, пожилой узбек в пиджаке и с портфелем, на цыпочках подходит к двери, читает надпись:

Председатель комиссии ЦК РКП(б)
по делам Туркестана
В. В. КУЙБЫШЕВ

Затем он с беспокойством вздыхает:

— Неужели в самом деле в Москву? А где жить будем? А что кушать будем? А семья где останется?

Шерали сидит на стуле рядом со Степаном. Куйбышев прохаживается из угла в угол.

— Вы должны понять, товарищ Шерали, что эмирская Бухара превратилась в караван-сарай для контрреволюционеров, белогвардейцев и мирового империализма... И очень хорошо, что ваш кишлак находится на территории эмирата. Вот поприще для деятельности настоящего коммуниста. А говорят, вы такой, настоящий.

Степан тут же подтверждает:

— За него все депо ручается.

Куйбышев останавливается, внимательно вглядывается в лицо Шерали.

— Да, да, конечно. Вы должны принести своим односельчанам-узбекам слова большевистской правды. И помните, против вас будут действовать сильные и злобные враги — эмир, баи, английское и американское золото... А почему вид невеселый? Боитесь?

Шерали смущенно улыбается.

— Я боялся раньше, когда был беспартийным. Боялся эмира, боялся муллу, боялся бая...

— Ну вот, немного и повеселели.

— Я просто не ожидал... У нас говорили, будто в Москву пошлют. А мне ужасно хочется увидеть товарища Ленина.

Куйбышев подходит к столу и подписывает мандат.

— А товарищ Ленин ужасно хочет видеть вас в родном кишлаке. Придет время — побываете и в Москве. Вот мандат, литературу получите в экспедиции.

Терраса в доме Махмуда-ходжи. Здесь, собравшись в кружок, ведет беседу довольно странная на вид компания. Некоторые одеты в сюртучки, похожие не то на удлиненные пиджаки, не то на укороченные халаты; на других красуются кавказские рубашки с пуговицами; у иных на плечах накинуты турецкие чекмени.

Перед гостями стоят чайники, большие медные подносы со спелыми черешнями и кувшины с вином.

В центре внимания находится молодой, но, видимо, очень опытный оратор в сафьяновых сапогах и малиновой феске.

— Участники неистребимого содружества! Нам предстоит еще долгий путь, и преисполнены опасностью тропы наших караванов. Но вам приходилось ездить на двугорбом верблюде?

Сидящий рядом ученого вида субъект с подстриженной бородкой, прихлебывая из серебряного кубка вино, отвечает за всех:

— Случалось каждому. Но разве это имеет отношение к путям нашего движения?

— Мы, джадиды, едем на двугорбом верблюде. Один горб — это большевики, а другой — все их противники. Но можно сколько угодно ехать и достигнуть цели, удобно усевшись между двумя горбами.

Из угла раздается насмешливый голос юного скептика в щегольском бешмете:

— А вам никогда не приходилось падать с двугорбого верблюда, наш дорогой наставник?

Оратор в малиновой феске ничего не успевает ответить, так как на террасе с вежливым поклоном появляется хозяин дома.

— Вместилище наук, почтенный Эсонбай. Одно высокопоставленное лицо приглашает вас для весьма приятного собеседования.

Молодой наставник джадидов покорно следует за Махмудом-ходжи. Скептик в бешмете провожает их ироническим взглядом.

— Я читал в одной русской книге, что нельзя сидеть между двумя стульями... В этом можно согласиться с русскими.

Ученого вида субъект с важностью поправляет подушки под своими локтями.

— Но мы живем на Востоке... и вообще не пользуемся стульями. А разве неудобно возлежать на ковре между двумя подушками?..

Михман-хана. У окна стоит человек с узким лицом в полинявшей австрийской куртке. Его глаза неотступно следят за мечущимся по комнате Эсонбаем.

— Нет, молодой человек! Нет. Вам придется посетить дом вашего отца и порадовать его седины своей пылкой сыновней привязанностью.

Эсонбай неожиданно останавливается посреди комнаты.

— Господин Кекеши, я не могу появиться на территории, подвластной его высочеству. Вы ведь знаете, что эмир беспощадно казнил нас, джадидов, еще в восемнадцатом году... Лучшие мои друзья были удавлены. А моего учителя муллу Низама Сабирова растерзала толпа на старом базаре.

Кекеши безразличным тоном отвечает:

— Все это неинтересно. Тогда мы помогли вам бежать из Бухары, а теперь вы поможете нам. Времена меняются, и эмир понял, что вовсе не джадиды угрожают его трону.

Мелкие слезы катятся по одутловатому лицу Эсонбая.

— Я ему не верю. Тысячу раз не верю! Вы посылаете меня на смерть...

— Напротив. Это единственный способ сохранить вашу жизнь. Полковник терпеть не может возражений. Это у него чисто нервное. Оружие вам выдаст добрейший Махмуд-ходжи.

Джадид вытирает слезы рукавом халата, растерянно бормочет:

— Я не понимаю... Мы с вами культурные, образованные люди...

— Как все это скучно! Я ничего не приказываю. Я даю вам совет. Но совет, подлежащий беспрекословному выполнению...

5

По пыльной дороге мимо рослых ветвистых карагачей шагает Шерали с вещевым мешком за плечами. Он останавливается возле небольшой речки, жадно глотает прозрачную влагу. Набрав полные горсти воды, Шерали смывает дорожную пыль с усталого загорелого лица.

Вблизи раздвигаются ветки кустарника. К путнику подходит высокий представительный старик в аккуратно залатанном полосатом халате. Старик тащит на плече большую вязанку хвороста.

Шерали поднимается с колен, вежливо кланяется.

— Мир вам. Да будет дорога ваша короткой и ноша легкой.

Старик сбрасывает свою вязанку на землю.

— Привет тебе, Шерали... Тебя нелегко узнать. Уходил из кишлака юношей, а вернулся совсем взрослым. А давно ли я качал тебя на коленях?

Путник в волнении подбегает к старику.

— Карим-баба, любимый дядя! Да, четыре года я не был дома. А ваша борода совсем побелела, и сколько морщин прибавилось! Видно, годы берут свое.

— Нет, меня иссушило не время. Совсем обеднел наш кишлак, племянник.

После минутного молчания Шерали с беспокойством спрашивает:

— Я надеюсь, мои уважаемые родители живы и здоровы?

— По милости аллаха, брат мой Якуб здоров и супруга его Хасиат тоже здорова. Они рады будут обнять тебя на пороге родного дома.

Шерали взваливает на плечо вязанку хвороста.

— Поспешим. Я остановился здесь только потому, что вспомнил, как тонул в этом ручье, когда был мальчишкой...

Они шагают рядом по ветхому мостику. Шерали погружен в свои мысли.

— Вы сказали, что кишлак обеднел, а он всегда был беднее бедного. Что же случилось, Карим-баба? Неужели эмирский сборщик налогов стал еще злее? Или Рахимбай сделался еще жаднее, чем раньше?

— Ты угадал. И амлякдар много злее, и Рахимбай, чем ближе к могиле, становится ненасытным. Но это еще не все. Как известно, в благородной Бухаре есть немало налогов.

— Немало? Да их не сосчитать до вечера!

— А теперь его милость эмир ввели новый и самый большой налог на защиту шариата. Ему нужно набрать большое войско, чтобы победить русских большевиков и предавшихся им нечестивцев, а платить должны мы. Мы бы и рады заплатить, только где взять?

Шерали перекладывает вязанку на другое плечо.

— Почтенный дядя, а вы знаете, кто такие большевики?

Этот вопрос нисколько не затрудняет старика.

— Мулла объяснял нам, что они попирают ногами священный шариат. Они хотят отобрать у нас землю и скот, а наших женщин взять в свои гаремы. Да ты, Шерали, много бродил по свету и, наверно, знаешь все это лучше, чем мы.

В глазах Шерали мелькают веселые искорки.

— Я действительно слыхал много. Говорят, что русские большевики у власти вместо вельмож и чиновников ставят рабочих и бедных дехкан.

Карим-баба вдруг начинает хохотать. Он пытается остановиться и что-то сказать, но не выдерживает и снова хохочет. Наконец он вытирает слезинки, выступившие в уголках глаз.

— Вот это сказка, так сказка! Назначить на казенную должность дехканина, который не отличит эмирского закона от лошадиного хвоста... Ха-ха-ха... Вот я самый бедный человек в нашем кишлаке... может быть, меня большевики назначат беком?.. Ха-ха-ха...

Громкий хохот звучит в домике родителей Шерали. Здесь много народу — друзья и родственники. Вернувшийся сын сидит на почет-

ном месте между отцом и дядей. Перед гостями накрыт скромный дастархан.

Старая Хасиат с посветлевшим от радости лицом моет посуду на маленьком дворике.

Высокий чернобровый парень — ровесник Шерали — передает чайник соседу.

— Для чего же все это нужно большевикам?

Шерали говорит спокойно и уверенно:

— Для счастья. Для народного счастья.

И сразу наступает тишина. Только слабо звякает крышка на неловко поставленном чайнике.

Отец Шерали, Якуб, считает необходимым что-нибудь сказать. Он говорит так робко, как будто сам удивляется собственной смелости.

— Счастье... Оно гостит в каждом доме, да только это самый редкий гость.

Сидящий напротив Якуба пожилой сухонький мужчина рассудительно произносит:

— Счастливы те, кто довольствуется малым. А жадность еще никому не прибавила счастья.

Шерали очень мягко возражает:

— Но тогда каждое несчастье можно объявить счастьем, Юсуф-ака. Собрал с поля несколько колосьев — будь доволен; провалилась крыша родного дома — не огорчайся; пал твой бык — радуйся; надавали палками по спине — думай, что могло быть хуже. Мне такое счастье не по душе.

Карим-баба внимательно разглядывает племянника, как будто видит его в первый раз.

С треском распахивается дверь, и в комнату входит грузный немолодой мужчина в крытом шелком ватном халате.

Гости поднимаются на ноги. Вошедший проводит руками по лицу.

— Мир дому вашему и привет гостям! До меня долетела радостная весть о возвращении твоего сына, Якуб-ака.

Хозяин, кланяясь, спешит навстречу.

— Рахимбай, какая честь для нашего дома!..

Он берет бая под руку, усаживает на почетное место, подкладывает ему под бока подушки.

Тем временем в комнате появляются двое байских прислужников с большими мешками. Рахимбай подает знак — и из мешков высыпается их содержимое: разрубленный пополам баран, несколько мер риса, голова сахару, кульки со сладостями и орехами, пакет фирменного чаю. Наслаждаясь произведенным эффектом, Рахимбай милостиво обращается к хозяину:

— Я ведь знаю, что ты небогат, Якуб-ака. Но что делать, наступили трудные времена, и все мы должны помогать друг другу. В такой день в доме должен быть праздничный плов. И я решил по-соседски тебя выручить.

Смущенный Якуб неловко разводит руками.

— Но я столько должен, достопочтенный Рахимбай.

Тот недовольно морщится.

— Не будем омрачать торжество деловыми расчетами. По милости пророка наступит утро — и мы припишем стоимость дастархана к твоему долгу. А соберешь урожай — отдашь сколько сможешь.

Якуб передает Хасиат баранину и рис. Руки его дрожат от нетерпения. Шерали тихонько спрашивает отца:

— Сколько мы задолжали Рахимбаю?

Беззаботная улыбка скользит по морщинистому лицу Якуба.

— Кто это может сосчитать? Бай пишет расписки, я прикладываю

палец. А долг все растет и растет со дня твоего рождения, когда у нас был очень богатый той.

Карим-баба подает Рахимбаю чайник.

С достоинством наливая чай, бай овладевает всеобщим вниманием.

— Я знал, что мне будут рады, и поэтому явился без приглашения. Но не следует ли пригласить настоятеля нашей мечети, а также нашего достойного старосту — арбоба?

Не ожидая возражений, почетный гость приказывает своим слугам:

— Эй, люди! Отправляйтесь бегом к мулле и к арбобу. И передайте, что Якуб-ака просит их украсить своим присутствием его дом.

Шерали в дверях останавливает слуг.

— Не слишком ли много чести для простого парня, который работал всего-навсего кочегаром на железной дороге?

Якуб отстраняет сына и укоризненно хмурится.

— Я еще не умер и могу сам распоряжаться в своем доме.

Рахимбай испытующе смотрит на Шерали. Его тусклые глаза как будто ощупывают широкие плечи и сильные руки молодого человека. Затем бай тоном мягкого упрека обращается ко всем гостям:

— В коране сказано: «Тот, кто стоит на страже против скупости своей, будет счастливым человеком». А святые шейхи говорят: «Гостеприимство — вот истинное богатство...»

Шерали с едва заметным оттенком насмешливости замечает:

— Уважаемый Рахимбай, я с детства ходил мимо вашего красивого дома и любовался на кровных коней. И ни разу не бывал у вас в гостях.

— Приходи когда хочешь, Шерали. И если тебе не понравится жить дома, можешь поселиться у меня. У Рахимбая всегда найдется теплый угол и кусок лепешки для хорошего работника. Будешь работать за справедливую цену.

Карим-баба со стуком ставит свою палку на пол.

— Но ведь он хочет притти к тебе в гости, Рахимбай!

Тот неторопливо наливает себе чай.

— Мы все не более чем гости в этом мире...

Шерали любезно отвечает в тон баю:

— Я пошутил, дорогой Рахимбай. Не подобает должнику входить в дом своего благодетеля, пока не отработан весь долг.

Рахимбай протестующе поднимает руку.

— Пусть тебя не мучают эти мысли, сын мой. Весь кишлак знает, что Рахимбай никому не отказывает в помощи и никого не торопит с уплатой... Вот тебя мы, наверно, скоро женим. А кто справит тебе свадьбу, если не Рахимбай?

Якуб за дверями берет из рук жены и вносит в комнату большое глиняное блюдо с дымящимся пловом.

Над высокими платанами поднимается бледная луна.

По пустынной уличке кишлака возвращаются домой Рахимбай, кишлачный староста — арбоб и настоятель мечети — имам. Сытые, разморившиеся от обильного угощения, они настроены весело и добродушно.

Арбоб, вытирая платком потное лицо, обращается к баю:

— Хорошее дельце сделали вы сегодня. Теперь вы затянули еще туже петлю на шее этого нищего Якуба. Скоро вы предъявите все расписки и присоедините его землю к своей.

Рахимбай с притворным сожалением вздыхает.

— Сколько это мне прибавит хлопот? Придется всю семью взять к себе на двор и кормить. А они известные лентяи.

Мулла хихикает в бородку.

— Но к вам за долги отца попадает и Шерали. А у молодца... хе-хе... золотые руки. Он здоров, как бык.

Рахимбай не собирается сдаваться.

— Все они здоровы, пока не надо обмануть хозяина. А Шерали тоже, наверно, лентяй. Чему хорошему он мог научиться среди русских?.. Ну, мир вам.

И все трое расходятся в разные стороны.

Основателен, крепок дом у Рахимбая. Большая усадьба с мужским и женским дворами. На внешнем дворе — пузатые амбары, конюшни, сеновалы.

Идет по двору Рахимбай, грузно переставляя отекшие ноги. За ним ковыляет старик привратник.

— Убежище бедных, Рахимбай... Великая радость — прибыли ваш единственный сын, свет мудрости и учености.

На пороге стоит Эсонбай. Отец испытующе всматривается в его бледное одутловатое лицо.

— А кто тебе позволил вернуться, вероотступник? Я послал тебя в Бухару учиться в медресе, думал на старости увидеть тебя ученым муллой, а ты... ты стал нечестивцем джадидом. Ты осквернил мой дом!

Эсонбай поднимает опущенную голову, с тоской глядит на полуночное небо.

— Отец, меня окружает смерть... А я хочу жить, жить... Я дам обет послушания. Прахом вашим буду. Жертвой вашей буду. Ловить ваш малейший знак буду...

И он падает к ногам старика, цепляясь за сапоги, целуя землю.

Рахимбай поднимает сына с земли, прижимает к своей массивной груди.

— Сын мой, надежда моя! Я тебе все прощаю. Но я прощаю только один раз...

6

По плоским камням, как по ступеням, спускается к ручейку стройная девушка с блестящими, широко расставленными глазами. Она подставляет свой кувшин под струю горного потока.

За кустами тамариска мелькает чей-то халат. К ногам девушки падает большая пунцовая роза. Как не поднять такую красивую розу? А с другой стороны — неизвестно, кто ее бросил...

Колебания девушки прерывает появление Шерали.

— Возьми мою розу, Ойгуль! Как ты выросла за эти четыре года, расцвела... Стала просто красавицей из сказки.

Смущенная Ойгуль закрывает лицо рукавом.

Шерали сам поднимает розу и говорит с укоризной:

— Почему ты меня боишься? Мы росли вместе с детства. И я еще мальчиком был влюблен в тебя.

Низко опустив голову, девушка с трудом шепчет:

— Вы теперь настоящий богатырь, а я... Меня скоро выдадут замуж. Теперь все должно быть по-другому.

Глаза Шерали сверкают злобой.

— За кого тебя выдают?

Ойгуль смеется. Она смеется так беззаботно и весело, что, наверное, на всем свете не было более пленительного смеха.

— Отец отказывает всем женихам. Говорит, я слишком молода. Единственное утешение его старости. А я... я никого не люблю, мне

даже никто не нравится. Видно, уж придется весь век распевать девичьи песни.

— Ты сама не веришь тому, что говоришь. Погляди в ручеек и убедись, как ты хороша.

Девушка склоняется над водой. В маленькой зеркальной заводи отражается ее лицо рядом с лицом Шерали, который под мерное журчание ручейка начинает читать стихи:

Мир никогда не видел красавицы такой.
Такой прекрасной розы не знал он ни одной.
Взглянула — и влюбленный сражен твоей стрелой.
Сказала слово — жемчуг рассыпался живой,
Ты сердце приласкаешь, и сердцу хорошо...

Точно далекое эхо, звучит голос Ойгуль.

— Ты сочинил это для меня?

— Это стихи нашего замечательного поэта Мукими. Но сегодня они посвящены тебе.

Молодой человек протягивает девушке розу. Когда Ойгуль берет цветок, он на мгновенье задерживает ее руку в своей.

Она высвобождает руку, слегка отстраняется.

— Разве можно верить твоим словам? В кишлаке говорят, что ты продался русским большевикам за халат и две пары сапог.

Шерали с улыбкой переспрашивает:

— А ты знаешь, кто такие большевики, Ойгуль?

— Дети большого шайтана и сами дьяволы.

Лицо влюбленного сразу становится серьезным.

— Что ты знаешь о дальних дорогах, глупая девочка? Для тебя весь мир кончается у этого ручейка.

Ойгуль с упрямством перебивает:

— Неправда, я бывала в двух соседних кишлаках и даже ездила в прошлом году на базар в Карши.

Шерали облокачивается на большой белый камень.

— Садись рядом, моя пугливая газель. Я расскажу тебе о моих странствиях. Может быть, ты поймешь, что друзья бывают и далеко от нашего кишлака, а враги встречаются совсем близко.

Хороши виноградники у Рахимбая. Пожалуй, во всей округе не найти лучших. Но такой виноград требует много рабочих рук.

Идет бай по винограднику, смотрит, как работают девушки, подрезают лозы, выравнивают кусты, выпалывают сорные травы. Недовольно хмурится заботливый хозяин.

— Солнце уже стоит высоко, а еще полдела не сделали. Вы забыли, что лень—мать всех пороков. Я разорюсь из-за своей доброты.

Ойгуль вытирает рукавом горячий пот.

— Мы работаем без отдыха, достопочтенный Рахимбай. Но такой большой виноградник...

— А долги твоего отца еще больше. Кто другой позволит отрабатывать долги родителей на такой легкой работе?

Маленькая худенькая девушка со вздохом произносит:

— Мы стараемся изо всех сил. Но это не так легко — стараться с пяти утра.

Хозяин наконец начинает сердиться.

— А ты, Анархон, рада случаю потрепать языком. Я повсюду вижу одну черную неблагодарность.

И бай удаляется величественной походкой.

Как только его грузная фигура исчезает за поворотом. Ойгуль бросает кетмень.

— Подруги, кончайте работу. Надо ж нам отдохнуть.

Все девушки с большой охотой откликаются на ее призыв.

Маленькая худенькая Анархон продолжает работать. Она в испуге шепчет:

— Ты видала, какой бай сегодня сердитый? Отцу скажет, бить будет.

Девушки собираются в кружок, развязывают узелки. Они делят лепешки, передавая друг другу маленькие кусочки.

Ойгуль глядит на яркое солнце.

— Мы тут работаем на бая, а наши поля ждут не дождутся...

Шустрая девчонка лет двенадцати с горячностью возражает:

— Так заведено со старых времен. Если взял в долг — работай и не жалуйся.

Ойгуль отбрасывает со лба непослушные косички.

— А вот в Ташкенте и Самарканде, говорят, никто больше не работает на баев. Узбекские девушки снимают паранджу и ходят в школы... И бить их никто не имеет права — за это у большевиков тюрьма.

Подруги недоверчиво улыбаются. Сзади тихонько подходит робкая Анархон.

— Я не поверю, чтобы на свете были такие развратницы. Кто же их возьмет замуж?

Девушка с нежным лицом гневно добавляет:

— Таких побивают камнями!

Ойгуль уверена в своей правоте:

— Они все выходят замуж за того, кого любят. Их нельзя насильно выдать за богатого старика. У большевиков для девушек свобода!

Шустрая девчонка полна сомнений:

— Откуда ты все это можешь знать? А-а-а... это сказки твоего дружка Шерали.

Ойгуль поднимается с земли, берется за кетмень.

— Не угадала. Про это мне пел один знакомый соловей... Не верите?.. Ну, тогда я слышала это на базаре в Карши, еще в прошлом году...

Несколько дехкан чистят арык.

Один из них, молодой парень с густыми черными бровями, не прекращая работы, рассказывает:

— А говорят, в Намангане и в Коканде воду в первую очередь пускают на дехканские поля. И отрабатывать за воду ничего не надо.

Рослый дехканин с маленькой бородкой отзывается из глубины арыка:

— Где это видано? Кто же дает воду бесплатно?

— Советская власть!

Из мечети выходит группа стариков. Дядя Шерали — Карим-баба поддерживает под локоть хилого соседа.

— Осторожнее, не споткнитесь об этот камень, почтеннейший Нурмат-ака. Так вот, говорят, что русские большевики приказали сжечь все долговые расписки. Там у них никто больше не должен баям ни одной полушки.

Нурмат-ака изумленно таращит подслеповатые глаза.

— Если это правда, тогда отказавшиеся от долгов попирают ногами благородный шариат!

— Как сказать... Ведь согласно шариату ростовщичество запрещено. К примеру, наш уважаемый Рахимбай дает один мешок пшеницы, а расписку берет на два, чтобы не указывать проценты и не расписаться в греховном деянии.

Нурмат-ака впадает в состояние глубокой задумчивости.

— Но мулла каждый день твердит, что неисправных должников шайтаны будут жечь на вечном огне...

Карим-баба нагибается к уху своего собеседника.

— Это еще неизвестно. А хорошо бы пока сжечь расписки...

7

Одинокая тропинка прихотливо вьется среди зарослей дикого орешника. По тропинке, неся на голове корзину урюка, идет Ойгуль и поет песню:

Вспомни дедов твоих слова,
Уходя в поход боевой:
«Даже смерть не заставит льва
Отступить, след покинуть свой...»

На повороте тропинки стоит Эсонбай. Он, видимо, давно поджидает девушку.

Конь копытом стучит! — Вперед
По земле потрясенной лети!..
Враг еще не добит! — Вперед,
Настигая врага на пути!..

Девушка доходит до поворота и почти сталкивается с Эсонбаем. Она роняет корзину, бросается бежать.

Катятся во все стороны рассыпанные плоды.

Сын бая одним прыжком догоняет девушку, крепко хватает ее за руку.

— Ойгуль, не бойся. Выслушай меня. Я давно подстерегал этот час.

— Пустите меня!

Эсонбай опускает руки, но снова загораживает дорогу.

— Не убегай. От нашего разговора зависит судьба всей твоей семьи.

Девушка сумрачно глядит в землю.

— Говорите. Только не смейте смотреть на мое лицо.

— К чему эти древние предрассудки?

Ойгуль немного отступает назад.

— Дайте дорогу.

— Я люблю тебя. Я возьму тебя в жены и вознесу на вершины совершенства! Вся твоя семья будет осыпана милостями...

Девушка с недоброй улыбкой перебивает:

— Мы и так всем довольны, достойный сын почтенного Рахимбая. Благодарю за честь. Но я не хочу томиться на женской половине в ожидании, пока вы подберете еще трех жен, более красивых, чем я.

Эсонбай в свою очередь усмехается.

— Открою тебе тайну — я джадид. Мы стоим против многоженства. Мы за новые школы, за культуру. Мы создадим мусульманское государство из просвещенных наций Востока. Ты поедешь со мной в Стамбул, в Тегеран.

— Нет! Вы мне ненавистны! Я останусь в отцовском доме...

Девушка круто поворачивается и бежит вниз. Догоняя ее, джадид кричит:

— Все равно я возьму тебя за долги отца!..

Под сапогами Эсонбая хрустит раздавленный урюк. Вдруг у байского сына подвертывается нога, и он падает на траву. На его бледном одутловатом лице застывает выражение бессильной ярости.

Уже издали звучит песня:

Хватит нам унижений тех,
Что уже испытали мы,
Хватит байского гнета нам!
Вековой непроглядной тьмы!

Джадид поднимает голову, прислушивается.

— Песня проклятого большевика Хамзы. Каким ветром занесло ее в наш кишлак?

8

Мчится ветер по горам и долинам, раскачивает верхушки высоких тополей, гнет к земле травы, поднимает клубами пыль на дорогах.

Солидный, похожий на огромный сундук автомобиль въезжает в кишлак. За ним бегут мальчишки, впервые увидевшие диковинную машину.

Автомобиль тормозит в крепких воротах усадьбы Рахимбая.

Разбегаются во все стороны перепуганные куры.

В михман-хане вокруг богатого дастархана собралась кишлачная знать — настоятель мечети, арбоб и еще два важных старика.

Эсонбай услужливо подкладывает подушки под локти странного гостя — немолодого сухопарого иностранца в золотых очках и с трубкой в зубах.

Сам Рахимбай в знак особого почтения подает незнакомцу чайник и пиалу.

— Какой светлый день для нашего дома. К сожалению, нас не известили, что вы пожалуете сюда, Уолфорд-ака. И ничего не готово для приема.

Гость выпускает дым из трубки и внимательно осматривает всех присутствующих. За стеклами очков виднеются холодные, змеиные глаза.

— Не беспокойтесь. Через полчаса я еду дальше. По расписанию. Итак, к делу. Нас здесь никто не слышит?

Рахимбай даже немного обижается.

— Тут самые благонамеренные люди, опора эмирата и вашей милости. А слуги отосланы на двор.

— Очень хорошо. Я есть представитель американской компании Зингер. Но временно мы не продаем швейных машин. Трудности доставки. Война. Теперь я сам покупаю товар. Временно.

Эсонбай спрашивает с большой готовностью:

— Что вас интересует, мистер Уолфорд? Шерсть? Каракуль? Или...

— Бандиты. Как у вас говорится, басмачи. Мне нужно получить здесь приличную банду для Самарканда. Работа — уничтожение хлопка. Во всех видах — готового, на корню, в семенах.

Арбобу не нравится это предложение.

— Зачем жечь? Всегда лучше забрать себе, чем жечь.

— Не всегда. У нас в Нью-Орлеане недавно была конференция по торговле хлопком. Так вот, крупнейшие фирмы решили: ни одного пуда волокна большевикам! Хлопковая блокада! Пусть ходят голые!

Рахимбай задумчиво поглаживает бороду.

— Сейчас уборка. Как же отрывать людей от полевых работ?

Американец не обращает никакого внимания на слова хозяина.

— Каждый басмач получит швейную машину и винчестер... Вы, господа, имеете крупную комиссию... Во главе банды мог бы стать ваш сынок.

Эта перспектива, видимо не очень увлекает Эсонбая.

— Мистер Уолфорд, вы опоздали. Мы не можем покинуть свои дома.

— Почему не можем?

— В нашем кишлаке орудуют большевики. Один босяк Шерали замутил всю воду в округе. Он собирает вокруг себя самых последних голодранцев — бедняков.

— Бедняков? По московскому образцу?

Настоятелю мечети тоже хочется принять участие в беседе.

— Мы собрались сегодня в этом благословенном доме, чтобы принять меры к защите благородного шариата.

Почетный гость раскуривает погасшую трубку.

— Очень хорошо. Этот Шерали не может умереть? Сие бывает очень полезно.

Эсонбай с опаской произносит:

— У них тоже есть оружие.

— Ах, так. Тогда отложим наш бизнес. Временно.

Слуги распахивают ворота настежь. Вымытый автомобиль на большой скорости вылетает на дорогу. За стеклом покачиваются золотые очки мистера Уолфорда.

9

Большой хирман — открытый ток на поле. Здесь отдельными кучами навалены мешки с пшеницей.

Каждую кучу окружает дехканская семья — взрослые, старики и ребята постарше. По случаю приезда посторонних женщины закутаны в паранджи. Их лица закрыты чачванами — густыми сетками из конского волоса.

По сторонам хирмина стоят байские прислужники с ружьями — это караульщики собранного зерна.

Одна из куч принадлежит семье Ойгуль. Рядом с подслеповатым Нурматом-ака стоят две женщины — его жена и дочь.

Эмирский амлякдар — сборщик налогов, похлопывая нагайкой по сапогу, спрашивает:

— Сколько мешков пшеницы ты собрал по милости аллаха, Нурмат-ака?

Старый дехканин отвечает с низким поклоном:

— Опора справедливости, почтенный амлякдар... Всего сорок пять мешков полной меры.

— Так. Обычная десятина высокому беку — четыре с половиной мешка, ну для ровного счета — пять. Еще две десятины на содержание армии ислама для войны с презренными большевиками. Отсчитайте пятнадцать мешков для его высочества эмира.

Сопровождающие сборщика налогов вооруженные солдаты-нукеры быстро грузят мешки на арбу.

Амлякдар поворачивается к стоящим поблизости старейшинам.

— Какие законные претензии имеются к этому человеку?

Вперед выступает арбоб.

— Прежде всего десятина на содержание мечети.

— Так. Грузите пять мешков на святое дело.

Нурмат-ака пробует робко возразить:

— Четыре с половиной, убежище мудрости.

Настоятель мечети укоризненно покачивает бородкой:

— Не торгуйся с богом.

Дехкане накладывают мешки на спины ишаков.

Сборщик налогов продолжает дальнейшие расчеты:

— Так. Теперь два, нет, три мешка арбобу... Так. Имеются ли долги у этого человека?

Теперь наступает очередь Рахимбая. Опираясь на плечо Эсонбая, он с сожалением произносит:

— Сколько лет я помогаю этой бедной семье, а она все не может стать на ноги. Нурмат-ака задолжал мне тысячу теньга деньгами и двадцать мешков пшеницы.

Должник низко кланяется баю:

— Не губи нас, почтеннейший Рахимбай. Как же нам прожить зиму?

— Меня не надо просить, друг мой. Все будет по-хорошему, по-соседски. Я получу только пятнадцать мешков, а весной возьмешь у меня опять в долг.

Прислужники бая взваливают мешки на спины. У ног растерянного дехканина лежат всего семь мешков.

Бай подходит поближе, одобряюще шепчет:

— Не унывай. Может быть, мы еще сговоримся насчет твоей дочери...

При этих словах одна из безмолвных, закутанных в паранджу фигур приходит в движение.

Ойгуль откидывает чачван, резко бросает в лицо баю:

— Забудь! Могила в невесты твоему сыну!

К амлякдару подходит большая группа молодых дехкан во главе с Шерали. Подбадривая друг друга, они наперебой голосят:

— Довольно!

— Прекрати грабёж!

— Проваливай, пока цел!

— Это все наше, а не твое!

Сборщик налогов поднимает нагайку.

— Эй, нукеры, ко мне!

Но у солдат вырывают из рук ружья. Прямо на амлякдара глядит дуло револьвера. Теперь уже распоряжается Шерали.

— Бросай нагайку! Бросай, говорю! Друзья и товарищи, грузите зерно обратно!

По всему хирману бегают люди. Летят на землю мешки с высоких арб.

Покрывая шум толпы, истошно вопит мулла:

— Образумьтесь, правоверные! Вы оскорбляете закон отцов и дедов — благородный шариат!

Он выхватывает из-за пазухи кучу долговых расписок.

— Вот ваши васики! Здесь подписи ваши и ваших родителей. Покойники вам не простят своего бесчестия.

Шерали вырывает расписки из рук настоятеля мечети.

— Было весьма любезно с вашей стороны принести сюда расписки. А где почтеннейший Рахимбай?

Но бай и его достойный отпрыск уже исчезли с хирмана.

Мулла плюется, поднимает к небу костлявые пальцы.

— Вы предались неверным! Вы осквернили себя и детей своих!

Тут не выдерживает Карим-баба.

— А кто вчера пил чай с американцем? Вы, мулла, пили чай.

Ойгуль, сбросив паранджу, мечется по хирману.

— Где этот байский выродок? Я ему глаза выцарапаю!

Шерали вполне овладевает положением.

— Амлякдара и нукеров запереть в сарай!.. У входа в ущелье выставить охрану — ты за это лично отвечаешь, Хаджимат!.. А теперь пора в гости к Рахимбаю. Он меня, кстати, приглашал.

Якуб горячо возражает сыну:

— Нет, мой Шерали, Рахимбая оставь в покое. Он нам всегда помогал в нужде.

— Мы с ним тысячу раз в расчете. Посмотрите на его дом, на амбары, на коней... А что еще в сундуках?..

Но кругом гудит толпа:

— Нет! Рахимбая не трогать!

— Разве это по-соседски?

Через боковую калитку из усадьбы выезжает на коне Эсонбай. Отец напутствует своего сына:

— Не дрожи! Проведешь их по верхней овечьей тропе. Ночью...

Джадид хлещет коня нагайкой. Метнувшись, ржет от боли горячий конь.

На хирмане горит большой костер. Кругом толпится народ. Карим-баба по одной поднимает расписки.

— «Я, Нурмат, сых Сахиба, пришел в суд и подтвердил достоверность, согласно закона шариата, что я взял по сделке, дозволенной шариатом, у Рахимбая, сына Палванбая, тысячу теньга ходячей монеты, чеканки благородной Бухары. Без обмана, без тщеславия и без неправильных условий...»

Под общий одобрительный гул Карим-баба бросает расписку в огонь.

Ярко горит костер. Корчатся, тлеют, рассыпаются в пепел пожелтевшие от времени васики...

Площадь перед мечетью забита людьми. Сюда согнаны все жители кишлака. Лица женщин открыты, как полагается во время суда и казни. Матери держат на руках маленьких детей.

Площадь окружена большим отрядом нукеров. Неподалеку от мостика через арык, под сенью большого платана разостлан ковер. Здесь, развалясь на подушках, восседает важная особа в роскошном халате — есаул-баши, главный чин эмирской полиции. У его ног сидят Рахимбай, мулла, арбоб и двое старейшин, принимавших участие во встрече с мистером Уолфордом.

Начальник отряда, одноглазый есаул, обращается к толпе:

— Эй, негодяи! Перед вами сам первый есаул-баши, глава полиции благородной Бухары. Слушайте высокие слова!

Есаул-баши отпивает из пиалы глоток чаю.

— Эй, выродки шакалов, зачатые в утробах нищих матерей! По приказу его милости эмира, я прибыл, чтобы примерно наказать ваш кишлак.

В безмолвном ужасе стоит толпа.

— Мы знаем все. Нам известно, что здешний житель Шерали Якубов — настоящий большевик и служит при самом царе русских шайтанов Фрунзе...

Перед тем как продолжать, есаул-баши трижды отплевывается.

— Предавшийся неверным Шерали поднял здесь бунт. В наказание эмир велел кишлак сжечь, а всех вас отправить в рабство. Вот воля падишаха.

В ответ раздаются стенания и плач женщин.

— Горе нам!

— Что будет с нашими детьми?!

Глава полиции, не торопясь, продолжает:

— Но существует лекарство от любой болезни... Пусть кто-нибудь

укажет, где скрывается этот зачинщик Шерали, и вы все будете помилованы.

Карим-баба отвечает из первого ряда:

— Обманешь, высокий господин. Все равно обманешь.

Есаул-баши молитвенно воздевает обе руки к небу.

— Клянусь справедливым шариатом! Клянусь кораном и святостью пророка! Пусть мою печень съедят шакалы и сердце скорпионы изгрызут, если я обману вас, добрые люди! Где Шерали?

Тягостное молчание прерывает голос Рахимбая.

— Простите их, ваша мудрость. Никто не знает, где Шерали. Он был и сгинул, как злой дух.

— Пусть все будет, как прежде. А расписки они напишут снова, — добавляет арбоб.

Мулла тоже хочет что-то сказать, но его останавливает суровый голос главы полиции:

— Мы прощаем только мертвых... Эй, нукеры! Дать почтеннейшим старикам по десятку нагаек. Это их, быть может, немного подбодрит.

Нукеры бросаются вперед и вытаскивают из толпы несколько стариков, в том числе Нурмата-ака и Якуба. Первый удар приходится по спине отца Ойгуль.

Девушка подбегает к нему, закрывает его своим телом.

— Бейте лучше меня! Я виновата больше...

Нукер невольно опускает нагайку. Есаул-баши поднимается с подушек.

— Не трогать девушку!

Затем он тихо шепчет есаулу:

— Ни в коем случае не упустить! Она достойна высокого покоя...

Глава полиции приближается к группе стариков.

— А кто из вас отец вероотступника Шерали?

Молчат старики. Есаул пристально рассматривает их своим единственным глазом.

— Наверно, тот, кто плачет.

— Нет, есаул. Ты видишь — плачут трое. Скорее можно думать, что отец вон этот, который не заплакал.

Есаул-баши хватает за бороду Якуба.

— Отвечай, бессовестный, это ты воспитал сына, который поднимает бунты против основ вселенной?

Старый Якуб дрожит всем телом.

— Ваша честь... Простите... Сын бежал...

— Эй, нукеры! Дать ему полсотни нагаек!

Солдаты начинают хлестать старика нагайками.

Мать Шерали, Хасиат, громко стонет.

— Не бейте! Не бейте моего мужа! Он старый... Он умрет...

Одноглазый с усмешкой распоряжается:

— Ага! Тащите сюда мать.. Где твой волчонок?

— Не знаю...

Есаул-баши мрачно глядит на Хасиат.

— Жаль. Дать ей тоже полсотни. Пусть умрут вместе, как верные супруги, в один день.

Карим-баба не может сдержаться:

— Позор на голову твоих отцов!

Толпа колышется.

Из ее гущи раздаются возгласы:

— Позор! Позор!

— Отродье мрака!

Одноглазый в ответ сам ударяет Хасиат ручкой нагайки. Старуха валится на землю.

Внезапно из-под мостика выбирается Шерали. Его мокрый халат весь в грязи и тине.

— Не надо! Останови солдат, есаул-баши! Я Шерали Якубов.

Нукеры окружают Шерали. Одноглазый с восторгом нагнулся к уху своего начальника.

— Какая удача! Награда наша, шутка ли, пять тысяч теньга серебром!

Надменный глава полиции с неожиданным проворством подбегает к пленнику.

— Я рад приветствовать тебя, молодец! К вечному порогу я буду тебе провожатым и привратником... Не страшно? Знаю. Но в моей подземной тюрьме, в зиндоне, есть искусные палачи, которые умеют исторгать слезы даже из камней.

Прямо и открыто смотрит Шерали в глаза врага.

— Твоих палачей называют господами гнева. Но я не боюсь ни твоего гнева, ни их искусства.

— Напрасно... Так говорили многие, но в смертный час молили о конце, ожидая смерть, как милую невесту.

Карим-баба с тяжким упреком говорит своему племяннику:

— Зачем ты это сделал? Ведь он обманет.

И опять гудит толпа:

— Он клялся!

— Страшной клятвой клялся!

— Разве господин посмеет оскорбить шариат?!

По лицу Шерали пробегает тень неуверенности и сожаления.

Есаул-баши опять разваливается на подушках.

— Эй, люди! Отнять детей у этого сброда, посадить в повозки и отправить на невольничий базар!.. Есаул, вам поручаю отобрать девушек, которые получше, для ложа наслаждения!.. А остальных бродяг заковать в колодки и отправить отсюда прямо на каторгу, в рудники.

Рахимбай бросается к ногам главы полиции:

— Пощади их, высокий господин... Кто обработает мои поля? Кто вернет мне долги? Не доводи нас до нищеты...

Есаул-баши с укоризной отвечает:

— Все думаете об имуществе, Рахимбай. Воля нашего эмира — вот истинное богатство.

Солдаты врезываются в толпу, вырывают детей из рук женщин. Крики, плач, стенания...

— Я не отдам!

— Лучше убивайте!

— Прощай, мой мальчик!

— Пусть твои собственные дети сдохнут от чумы!

Карим-баба снова упрекает племянника:

— Я говорил, что он обманет. Что значит клятва для важного господина? Клятва — это посох, который помогает перейти опасный брод. Ну, а потом посох бросают в воду.

Шерали бьется в руках солдат.

— Начальник есаулов! Только что ты клялся благородным шариатом. По твоим же правилам тебя шайтаны в аду досыта накормят огнем!

Рахимбай обретает дар речи.

— Убежище закона, тут есть опасность для вас. И для нас, как свидетелей нарушения клятвы...

Глава полиции только усмехается в ответ:

— Я и не думал оскорблять шариат. Ведь я поклялся, если кто-нибудь из них мне выдаст этого большевика, тогда — прощенье и пощада. Но они не сказали ни слова. Он сам себя выдал, и клятва ничего не стоит...

Одноглазый есаул имеет свою точку зрения:

— Нет, сто́ит. Пять тысяч теньга серебром!

И вдруг Шерали с силой отталкивает нукеров, выхватывает у одного ружье, ударяет второго прикладом по голове и, пользуясь общим замешательством, перепрыгивает через ближайший дувал.

В бешенстве орет есаул-баши:

— Держите вора! Храбрейшие нукеры! Есаул!

Одноглазый спешит в погоню впереди всех.

— Хватайте! За мной! Деньги уплывают!

Стреляет из-за дувала Шерали. Его губы неслышно шепчут:

— Получай сполна!

Ничком падает убитый есаул. Нукеры в замешательстве останавливаются.

Прячась за их спины, вопит глава полиции:

— Скорее в погоню! Кто его поймает, получит половину наличными!

Самые ретивые служаки карабкаются на дувал.

Радостно блестят глаза Карим-баба.

— Опоздали...

Есаул-баши приходит в полное смятение.

— Что скажет падишах?.. А, ничего не скажет. Во всем был виноват этот одноглазый. Ведь мертвые охотно подтверждают слова живых...

11

Малая салом-хана — приемная во дворце эмира, украшенная богатейшими коврами.

Есаул-баши стоит на коленях перед мужчиной лет сорока в расшитом золотом халате, матовое лицо которого похоже на лицо трупа. Это Сеид-Алим-хан, эмир бухарский.

Стоящий рядом великий визирь — куш-беги с низким поклоном произносит:

— Пусть есаул-баши доложит сам, как выполнил поручение эмира.

Слегка заикаясь от страха, глава полиции начинает издалека:

— Я послужил немало... в тени высочества...

Эмир резко перебивает:

— Где Шерали Якубов? Отвечай!

— Он был мной схвачен... Но одноглазый есаул небрежно его стерег, и бунтовщик бежал.

— Где есаул?

— Он умер. Убит во время перестрелки.

Злобная гримаса перекашивает лицо эмира.

— Он поступил благоразумно, что не испытал гнева нашего.

Куш-беги снова низко кланяется:

— Я приказал искать преступника и назначил награду.

Эмир царственным жестом подзывает своего придворного летописца, древнего старика в зеленом парчовом халате.

— Награды мало. Мир-баба, пиши фирман. Наш куш-беги изложит волю эмира.

Летописец присаживается на маленькую скамеечку, развертывает пергаментный свиток.

— Ловлю слова мудрости на острие пера.

Великий визирь без запинки диктует:

— «Эмир объявляет — имущие и неимущие не говорите: мы не-слышали... Всякий неизвестный и беглый человек, кем-либо замеченный, должен быть схвачен и доставлен нам. Любой, кто уклонится от этого

приказа, пожалеет, голова его станет падишахской, а имущество будет отобрано к казну. Объявить на всех базарах и во всех мечетях...»

Эмир подписывает грамоту и передает есаул-баши.

— Повсюду разошлешь с гонцами. Иди. И знай, что повелитель твой очень тобой недоволен.

Глава полиции поднимается с колен, не выпрямляя согнутую спину

— Я заслужу прощение. Я привез подарок, которому и сам не знаю цены.

— Где ж твой подарок?

Есаул-баши задом пятится к двери.

— Эй, ленивые рабы, несите сокровище!

Двое нукеров вносят большой тюк, бросают его на пол, раскатывают ковер, в который завернута Ойгуль. Девушка поднимается, беспокойно озираясь по сторонам.

— Злодей, куда ты меня привез?

Глава полиции торжественно заявляет:

— К порогу счастья.

— Немного счастья будет от мертвой девушки.

Сеид-Алим-хан с видом знатока рассматривает Ойгуль.

— А-а... Все девушки любят трещать о смерти, но вовсе не любят умирать.

Пленница с удивлением смотрит на властелина Бухары.

— Кто ты? Ты, наверно, вельможа?

— Может быть, отчасти и вельможа.

Куш-беги грозно сдвигает седые косматые брови.

— На колени, рабыня! Это сам эмир!

Ойгуль падает на ковер и еле слышно молит:

— Сжалься, повелитель. Пощади мою любовь. У меня есть жених... Шерали Якубов...

Есаул-баши приходит в ужас.

— Что ты сказала, ведьма?

Древний Мир-баба нравоучительно произносит:

— Землю разрушают воды, а человека — разговор.

Все это очень забавляет эмира.

— Не знаю, чему больше удивляться — редкой красоте или странности такого разговора. Как тебя зовут?

— Ойгуль.

Летописец что-то с трудом припоминает.

— Это имя я слышал во дворце еще при отце вашей милости. Так звали одну рабыню из горного кишлака.

— Что с ней стало?

— Она была сброшена с минарета смерти. Змея пыталась отравить высокого эмира.

Ойгуль медленно поднимается на ноги.

— А что? Плохи рабыни из наших кишлаков?

Великий визирь нагибается к уху своего повелителя:

— В твоем букете она будет цветком роскошным.

— Нет. Я устал от глаз, горящих злобой. У этой девушки глаза сверкают, как будто в них запрятаны клинки отравленных кинжалов.

Есаул-баши с подавленным вздохом шепчет.

— Такая красота...

— Я видел много красивых локонов... Начальник есаулов, ты оказал нам немало услуг...

— Я прах в тени высочества, ничтожный прах.

— Нет, нет... Достойных слуг мы награждаем. Мы дарим эту девушку тебе.

— Я стар, великий падишах.

По мертвенному лицу эмира пробегает гневная гримаса.

— Мы сказали! Обними ее.

Есаул-баши неохотно пытается обнять Ойгуль. Девушка резко отталкивает его, и глава полиции летит на пол.

Эмир очень весело смеется.

— Ты прав, старик, она не для тебя... Бросить красавицу в зиндан! Если ее жених не будет схвачен,—тогда закопать живою в землю... Мы сказали.

Куш-беги подает знак. Нукеры хватают Ойгуль и волокут ее прочь.

Летописец с почтительной настойчивостью напоминает:

— Ваша милость, советники военного дивана ждут в тронном зале.

Как по команде, встают собравшиеся в тронном зале сановники эмирата. Некоторые из них в пышных халатах, иные -- в форме эмирской гвардии. На общем фоне выделяется человек в английском френче с погонами российского полковника. Это бежавший из Ташкента организатор белогвардейского мятежа полковник Осипов.

Сеид-Алим-хан садится на трон своих предков. Справа занимает место куш-беги. На ступенях трона располагается со свитками и перьями Мир-баба.

Под высоким потолком гулко отдается высокомерный голос эмира:

— Неверные большевики засели в Самарканде, в Катта-Кургане и в других наследственных вилайотах нашей короны. Они поднимают народ на бунты, грабят имущих, свергают достойных. Наш долг — оказать помощь верным и утвердить величие нашей династии Мангытов.

Одобрительно покачивают головами советники военного дивана.

Дородный вельможа в голубом халате успевает опередить других:

— Это слова мудрости! Вот случай захватить весь Туркестан!

Недовольно морщатся тонкие брови эмира.

— Это не так просто. Куш-беги, что доносят твои шпионы?

Великий визирь вынимает из рукава тонкий свиток, бегло его проглядывает.

— Ташкентские люди извещают нас, что из Москвы прислан новый сардар большевиков — некто Фрунзе.

Скрестив на груди руки, выходит вперед полковник Осипов. Его характерное, с крутым подбородком лицо карикатурно похоже на портрет сильно исхудавшего Наполеона Бонапарта.

— Я знаю Фрунзе. Он очень популярен среди советских. Отличается железной волей и большим талантом полководца.

Осипова перебивает стоящий у колонны офицер в турецкой военной форме. Поблескивая влажными, похожими на сливы глазами, он горячо тараторит:

— Полковник Осипов спутал. Все это, конечно, сказки. Тысяча и одна ночь. Я слышал, что Фрунзе учился в политехническом институте. Откуда же недоучившийся студент может знать военные науки?

Осипов отвечает с заметным оттенком превосходства:

— Эфенди, вас в Стамбуле плохо инструктировали. Фрунзе прошел через каторгу и ссылку, дважды был приговорен к смертной казни, несколько раз бежал. Он считался у большевиков мастером вооруженного восстания еще задолго до семнадцатого года.

— В немецкой академии генерального штаба нас учили, что по правилам войны...

Эмир прерывает затянувшийся спор:

— Не спорьте. Какая разница для тех, кого разбил Фрунзе, по правилам или не по правилам это случилось?.. Но мы приняли свои меры. В Москву отправлено посольство, и его возглавил Науруз-зур...

Мир-баба хихикает в позеленевшую от старости бороду.

— Про этого Науруза говорят, что он на берегу реки оставит без воды кого угодно...

Эмир продолжает с коварной улыбкой:

— Мы поручили послу нашему посеять среди большевиков рознь и недоверие. Пустить слух, что Фрунзе мечтает отделиться от Москвы и стать эмиром Туркестана.

На пороге тронного зала появляется удайчи — нечто вроде дворцового церемониймейстера.

— Прибыл посол высочества Науруз-зур.

Советники военного дивана с любопытством смотрят на появившегося в дверях длинного старика в рваной рубахе и белых кальсонах. На его пергаментном лице синеют свежие кровоподтеки.

Науруз-зур на четвереньках ползет к трону, без устали твердя:

— Виноват, виноват, виноват, виноват, виноват...

Но Сеид-Алим-хан не желает ждать выполнения всех тончайших правил придворного этикета.

— Встань! И говори.

Посол с трудом поднимается. Но докладывать ему еще труднее.

— Я вернулся ни с чем. Ленин... не пожелал... видеть посла вашей милости...

Великий визирь презрительно щурит глаза.

— А подарки? Ты поднес ему подарки?

— Я выполнил все указания ваши, опора трона, почтеннейший кушбеги. Я послал небывалые богатства — парчовые халаты, расшитые червонным золотом... Большие изумруды из казны высочества... Ковры текинские, кубинские, хоросаны... Убранство для коней...

Осипов с усмешкой перебивает:

— Зачем Ленину убранство? Он ездит на автомобиле...

Посол не обращает на это внимания.

— Ожерелья, запястья, кольца, серьги, браслеты — для жены его...

Эмир знаком останавливает Науруз-зура.

— Что ж, Ленин принял наши подарки?

— Нет. Все, до последнего камешка прислал обратно.

Великий визирь считает вопрос совершенно ясным.

— Ты, наверно, поскупился на дары для комиссаров Ленина, для стражи и для слуг?

— Я пробовал, но там никто не берет — ни секретарь, ни комендант, ни караульщики у ворот Кремля.

Эмир сходит с трона, приближается к послу.

— А что ты сделал с доносами на Фрунзе?

— Послал. Ждал, что меня пригласят для подробного разговора. А потом узнаю, что из Кремля доносы прислали самому Фрунзе с просьбой разведать, кто сочинил такую гадость.

Летописец на мгновение отрывается от своих свитков.

— Неслыханно... Владыки так не поступают.

— Ленин не владыка. Он вождь рабов, которые восстали. Его друзья — пропахшие пóтом рабочие и нищие мужики. А Фрунзе и Куйбышев присланы в Ташкент как вернейшие мюриды Ленина и толкователи их шариата.

Эмир хватает за плечо Науруз-зура, раздирает на нем рубаху.

— Ты предусмотрителен, всегда предусмотрителен. Оделся, как подобает для зиндона. Но я тебя голым брошу в подземелье.

Посол недвижим. Он знает, что ни слезы, ни стоны не могут смягчить сердца повелителя Бухары.

— Я вез все сокровища обратно... Но недалеко от городских ворот на караван налетела шайка Ибрагима-обманщика... Разбойник подарил мне жизнь только из уважения к моим сединам.

Гнев эмира внезапно перекидывается на голову великого визиря.

— Куш-беги! До каких пор эта язва будет разъедать наше государство? Немедленно схватить Ибрагима-вора! Мы сами придумаем для него казнь! А нашего посла... разжаловать в шпионы. Мы сказали.

Науруз-зур сразу никнет головой и падает без чувств. Его быстро уносят.

Полковник Осипов встает, закладывает руку за борт френча.

— Я предупреждал, что переговоры с большевиками — пустая трата времени. Теперь я предлагаю—одним ударом покончить с армией Фрунзе. У него всего около десяти тысяч штыков и сабель, а мы можем собрать свыше сорока!

Турецкий офицер присоединяется к Осипову.

— В армии вашего высочества больше ста турецких офицеров. Уже прибыли два полка отборных афганских стрелков... Наемные солдаты спешат из соседних мусульманских стран...

Дородный вельможа подбегает к эмиру.

— Готовь к походу войско ислама!

Атмосфера накаляется. Даже древний летописец разделяет общее возбуждение.

— Все правоверные знают священную книгу «Истины Бухары». Существует поверие: если эту книгу обнести вокруг крепостных стен, «Звезда Востока» — благородная Бухара — становится неприступной. При вашем деде, падишах, мы это пробовали и помогло, во славу аллаха!

Куш-беги нравится такое предложение.

— Я сам отберу людей. Пусть целомудренные муллы, известные своей ученостью и скромностью, возьмут святые книги на головы и день и ночь ходят вокруг стен...

На пороге снова стоит удайчи.

— Прибыл нищий дервиш.

Эмир с небрежностью бросает:

— Пусть подождет в дворцовой мечети.

— Он только просит напомнить вашей милости один стих корана: «Горе неверным в день сей».

Сеид-Алим-хан коротко распоряжается уже на ходу.

— Не расходитесь.

Как только эмир покидает тронный зал, советники разбиваются на группы. Возле окна в картинной позе стоит Осипов. К нему подходит турок из немецкой академии генерального штаба.

— Мне кажется, что его милость объявит газават — священную войну против неверных. Что скажет мулла Осипов?

— Мне наплевать. Пускай газават, черти, мусульмане, бандиты, кадеты, турки, хоть эскимосы... Мне нужно, чтобы по большевикам строчили из пулеметов, а кто — это не столь важно.

— Во время ташкентского восстания вы, кажется, считались эсером?

— Не помню. Может быть... А знаете, было время, когда я считался большевиком. И, кажется, напрасно.

— Безусловно. Но теперь вы представляете особу барона Врангеля... Не так ли?

Осипов выпрямляется, заложив руку за спину.

— Вы любите точность, эфенди? Чудесно! Кого же вы представляете? Энвер-пашу? Или Селим-пашу?

Влажные, похожие на сливы глаза закрываются.

— И многих других. Считайте меня представителем самого пророка Магомета. Конечно, в современной редакции...

Малая салом-хана. В мягком кожаном кресле полулежит дервиш с сигаретой в зубах. Перед ним на низком серебряном столике громоз-

дятся всевозможные кушанья. Эмир сидит в противоположном кресле, улыбаясь сладчайшей из своих улыбок.

— Угощайтесь, дорогой полковник. Представляю, сколько страданий вам пришлось перенести...

— У каждого своя профессия. Я привык, ваше высочество.

Пейли вынимает сигару изо рта. При этом разлетаются лохмотья, обнажая засохшие язвы на его груди. Сеид-Алим-хан из любезности делает вид, что пришел в ужас.

— Шипы и тернии. И не видно роз! Я прикажу подать душистой воды, чтобы обмыть ваши раны...

Полковник широко распахивает свои рубища.

— Это успеется. Смотрите, смотрите на великолепные розы моего сада... Каждая язва имеет особое значение. Все они указывают расположение войск, укрепления, штабы... Продолговатые — это кавалерия, круглые — пехота...

Но повелитель Бухары пристально разглядывает не покрытую язвами грудь, а лицо своего гостя.

— А знаете, мне иногда приходит в голову мысль, что вы не кто иной, как небезызвестный деятель вашего бюро Лоуренс... Может быть, я не ошибаюсь?

Пейли удобнее усаживается в кресло и привычным движением закидывает ногу на ногу. В этот момент он упускает из виду, что у него на ногах рваные сандалии, а не начищенные до зеркального блеска краги.

— Что вы! Полковник Лоуренс — это мой друг. В какой-то мере я его последователь и даже поклонник. Кстати, он сейчас в Тегеране... А меня некоторые называют Мирза Аскар, другие — полковник Пейли... А, впрочем, все это не имеет ни малейшего значения.

За окнами раздаются громкие трубные звуки. Трясутся оконные рамы, дребезжат цветные стекла.

Эмир с беспокойством прислушивается, но Пейли совершенно спокоен.

— Похоже на трубный глас, обещанный в коране в последний день мира? Хорошие новости, одна за другой... Это ваш друг, генерал Маллисон, держит слово. Англия всегда держит слово, ваше высочество...

Высоко задрав хобот, трубит гигантский слон.

В ворота падишахского арка — бухарской цитадели один за другим проходят тяжело нагруженные слоны. На их спины навьючены разобранные скорострельные орудия и зарядные ящики.

За слонами следует большой караван верблюдов. Ящики, тюки, мешки, бочонки без конца проплывают через старинные ворота.

У стены стоит, пропуская караван, молодой безусый офицер в английском колониальном шлеме. Курчавый афганский стрелок держит повод белого верхового верблюда.

12

По горной тропинке, под уклон, шагает с ружьем за плечами усталый Шерали.

Он переплывает бурный горный поток.

Пустынная дорога. Опираясь на палку, бредет путник. Вперед и вперед...

Небольшая рощица в стороне от дороги. Вокруг ночного костра сидят трое узбеков в ватниках и ботинках с обмотками. На костре аппетитно бурлит похлебка.

Беглец незаметно подкрадывается к костру.

Молодой, гибкий парень с едва пробивающимися усиками размешивает ложкой похлебку. При этом он старается не проронить ни одного слова, вылетающего из уст его пожилого соседа в стареньких стальных очках, перевязанных для прочности нитками. Тот медленно и с чувством читает вслух сильно потрепанную книжку.

— «...Есть только два народа, два племени непримиримых — богатые и бедные! Люди разно одеваются и разно говорят, а поглядите, как богатые французы, немцы, англичане обращаются с рабочим народом, так и увидите, что все они для рабочего — тоже башибузуки, кость им в горло!..»

Шерали вслушивается все внимательнее, мучительно стараясь припомнить, в какой книге он все это читал.

— «...А с другого бока взглянем — так увидим, что и француз рабочий, и татарин, и турок — такой же собачьей жизнью живут, как и мы, русский рабочий народ!..»

— Вспомнил!.. — шепчет беглец самому себе и выходит из тени.

— Мир вам, прохожие люди. Вы, наверное, хорошие люди, если читаете такие книги.

Гибкий парень с маленькими усиками косится на ружье за плечами нежданного пришельца и берется за рукоятку ножа.

Человек в стальных очках закрывает книгу.

— Если вы добрый человек, разделите с нами тепло и пищу. Подвинься, Музаффар.

Парень с усиками уступает место Шерали. В разговор вмешивается сидящий поодаль третий странник — мужчина лет сорока, с крутой шеей силача.

— А откуда вы знаете, какую книгу мы читаем?

— Это — «Мать», русского писателя Максима Горького. Я ее прочитал несколько раз... Большой силы книга, так и берет за сердце.

Путники молча переглядываются. Человек в очках обращается к силачу:

— Подбрось хвороста в костер, Садык.

Ярко вспыхивает огонь, освещая лицо гостя, покрытое ссадинами и кровоподтеками.

Хмурый Садык расстегивает ватник на груди — ему всегда немного жарко, даже ночью.

— Почтенный Гафур-ака, это, видно, человек бывалый.

Старший странник поправляет треснутые очки.

— Откуда вы держите путь, если не секрет?

— Из родного дома.

— Видно, вас дома встретили не по-родственному.

— Встретили хорошо, проводили плохо.

Садыку не терпится узнать дальнейшие подробности.

— А куда теперь лежит ваша дорога?

— К своим, на станцию Каган. Я там работал на железной дороге.

Трое в ватниках опять переглядываются. Теперь вопросы начинает задавать гость.

— А вы издалека? Из дома или домой?

За всех порывисто отвечает Музаффар:

— Мы из Ферганы. Были мобилизованы на тыловые работы в шестнадцатом году. Где только нас судьба не носила — сначала попали в город Пензу, потом в город Астрахань. Из нашего кишлака ни писем, ни вестей — одна война кругом.

Гафур-ака с присущей ему солидностью добавляет:

— Как только дорога через Каспийское море открылась, мы стали пробираться домой. Где пароходом, где поездом, а где просто так. Теперь уж не очень далеко осталось.

— Мы так устали от войны, а душа просит мира... С чем только нас встретят дома? — в задумчивости произносит Садык.

Шерали поднимается на ноги. Ему вдруг становится тесно в этом кружке возле костра.

— Вас ждет дома английский свинец. Кто знает, может быть, ваш кишлак басмачи сожгли дотла, а может, сожгут завтра.

Вспыльчивый Музаффар с силой сжимает кулаки.

— Мы в России тоже чему-то научились. Мы еще посмотрим, что нам дома делать с басмачами! Да и с баями тоже!

Гафур-ака снимает с костра кипящий котелок.

— Не кипи раньше времени, Музаффар. А то выкипишь, как эта похлебка...

По широкой дороге с песней Хамзы идут Шерали и трое его новых приятелей.

Вспомни дедов твоих слова,
Уходя в поход боевой:
«Даже смерть не заставит льва
Отступить, след покинуть свой...»

Вдоль большого арыка шагает Шерали в компании уже десятка спутников. Громче звучит песня Хамзы.

Хватит нам унижений тех,
Что уже испытали мы,
Хватит байского гнета нам,
Вековой непроглядной тьмы!

Песню подхватывает дружный большой хор.

Пусть народа рабочего сад
Расцветает пышно вокруг.
Веря в счастье, не отдавай
Ты свободы из крепких рук.

По железнодорожным шпалам ведет Шерали целый отряд дехкан — кто из них в ватнике, кто в рваном халате, кто полунагой...

В песню вплетаются протяжные паровозные гудки. Станция Каган уже близко.

13

Просторная горница в доме руководителя коммунистов станции Каган набита бедняками, которых привел с собой Шерали.

Хозяин дома сидит возле стола на табурете, наполняя пиалы свежим чаем. Его полногрудая чернобровая жена вносит кипящий самовар. Девочка-подросток лет пятнадцати с длинными каштановыми косами, ловко лавируя между сидящими на полу, подает большие ломти серого хлеба.

Передавая гостям полные пиалы, Степан продолжает долгий разговор:

— А дорога работает. Сам товарищ Куйбышев у нас в депо выступал. Говорит, хлопок по ней идет и нефть в центральные губернии. Стало быть, подмоги от нас Россия ждет... А сюда должны несколько фабрик перевезти. Полностью. Вот сколько будет у вас работы!

Шерали ставит на стол недопитую пиалу.

— Твои рельсы, Степан, это стальной арык, несущий живительную влагу в пустыню горя. Это путь дружбы и света для народа нашего!..

Гафур-ака медленно подходит к столу.

— Скажите, почтеннейший Степан-ака, что делают басмачи с людьми, которые помогают чинить дорогу?

— Отрезают носы и уши, — после паузы глухо отвечает партийный секретарь.

В наступившей тишине раздается срывающийся от гнева голос Музаффара:

— Кто отомстит за них?

Шерали поворачивается к своему дорожному спутнику:

— Это наши братья, мои и твои. Так отомстим за них, Музаффар!

Громко хрустит раздавленная пиала в широких руках Садыка.

— Как же нам жить дальше, Степан-ака? Скажи, что же нам делать? С чем итти домой?

Хозяин дома обводит взглядом суровые лица, достает из внутреннего кармана тужурки сложенную вчетверо бумагу.

— Вот, слушайте. Это обращение товарища Фрунзе к мусульманскому населению Ферганской области.

— «Товарищи мусульмане!.. Братья! Два с лишним года льется кровь по всей Фергане; два с лишним года измученное население области не знает отдыха и не может спокойно трудиться; два с лишним года шайки басмачей терроризируют мирных жителей, угоняя их скот, забирая жен и сыновей, лишая последнего достояния...»

Одетые в красноармейскую форму бедняки, пришедшие с Шерали, получают оружие. Бережно берется за приклад Гафур-ака, проверяет затвор Музаффар, вскидывает и ловит на лету свою винтовку повеселевший Садык.

Где-то вблизи звучит голос Степана, читающего обращение Фрунзе:

— «...Скорей же, братья дехкане, подымайтесь на борьбу с язвой местной жизни — басмачеством. Скорей собирайтесь в дружную братскую семью под красным знаменем Советской власти...»

Ровным строем стоят вооруженные всадники. На правом фланге — командир отряда Шерали. Вдоль строя медленно проезжает Степан, с маузером в деревянной кобуре и саблей на боку. Высоко подняв руку, он заканчивает призывами:

— «...Да здравствует Рабоче-Крестьянская Красная Армия, защитница трудового народа! Смерть врагам народа — разбойникам и грабителям!..»

Горящий кишлак. Хозяин старого покосившегося дома выводит из пылающего хлева корову. Отчаянно мычит корова, упирается, не хочет итти. Женщина с растрепанными волосами бежит по саду с малышом на руках.

Топот коней... Выстрелы... Раскачиваются в седлах пьяные басмачи. На скаку дает очередь чернобородый курбаши низенького роста. Падает женщина... В горящий хлев валится ее муж. Обезумевшая корова мечется по двору...

С хохотом едут по улицам кишлака басмачи.

Почуяв трупы, шарахаются в сторону быстрые, поджарые кони.

...Звучит вдали за скалами песня Шуйского полка:

Мы рабочие ребята,
Наши кудри кудреваты,
Наши кудри кудреваты...
Раз!..

Игнат по тропинке забирается на перевал. Ему показывает дорогу очень симпатичный дехканин лет тридцати пяти, с пристальными, прони-

цательными глазами. Проводник зорко всматривается в темную зелень горных склонов.

— Вот здесь и занимай позицию. Басмачи обязательно придут сюда, на перевал. У них нет другой дороги.

Помогая друг другу, взбираются на скалы бойцы Шуйского полка... На веревках медленно поднимается пулемет.

Игнат крепко пожимает руку проводника.

— Спасибо, друг. А может, тебе лучше остаться с нами? Ты не боишься мести чернобородого?

— У нас дехкане крепко стоят друг за друга. И беднота не расстается с оружием.

— Но ты пойдешь один через горы.

— Зачем один — мы втроем.

Он распахивает халат. На голом теле перекрещиваются ремни нагана и большого узбекского ножа — пчака.

— Пчак достался мне от отца, а это — подарок самого товарища Куйбышева. Так и ходим по горам втроем.

Он легко поднимается на вершину скалы и на миг останавливается, ярко освещенный лучами заходящего солнца.

— Прощай, русский товарищ!.. Я успею по козьим тропам добраться до конного отряда...

Игнат кричит вдогонку:

— Постой! Как тебя зовут?

— Юлдаш Ахунбабаев. Из Маргелана. Кишлак Джой-Базар, — доносится из-за камней.

Стремительная музыка кавалерийской атаки. На горном склоне сшибаются два конных отряда. Рядом рубятся Шерали и Степан, Музаффар, Садык и Гафур-ака.

Гонится Шерали за чернобородым курбаши, вот-вот настигнет... Круто осаживает коня басмач, налетает сбоку, взмахивает кривой саблей.

Командир красного отряда валится с коня в густую траву... Курбаши поднимает на сабле узорчатый платок — это сигнал к отступлению.

Врассыпную скачут басмачи к перевалу. Но сверху стучит пулемет, раздаются дружные ружейные залпы.

Вылетают из седел убитые всадники. Ржут раненые кони.

Чернобородый мчится прямо к обрыву. Уцепившись за плечи курбаши, за его спиной трясется похожий на хищную птицу ишан.

Уже на краю бездны изо всех сил хлещет коня басмач. Ишан закрывает глаза...

Кровный скакун перемахивает через узкую пропасть и скрывается среди хаоса скал.

Кавалерийская труба торопливо играет сбор.

14

Зиндон — страшная подземная тюрьма эмира. Через круглую дыру в потолке еле пробиваются слабые лучи света. На полуистлевшей соломенной подстилке сидит Ойгуль, прикованная цепями к стене. Она, не отрываясь, смотрит на отверстие, белеющее в каменном потолке.

Наверху, в просторном караульном помещении, на нарах спят несколько палачей, подложив под головы свои сапоги.

Одна боковая стена представляет собой сплошную решетку с маленькими дверцами, через которые можно пролезать только на четвереньках. Пространство за решеткой разделено на тесные клетки, в каждой валяют-

ся закованные люди. Исхудалые, как скелеты, обросшие всклокоченными волосами, они почти потеряли человеческий облик.

Возле дыры в полу стоит толстый тюремщик в кожаном фартуке и внимательно разглядывает шелковый халат переминающегося перед ним с ноги на ногу Эсонбая.

— Почтенный хранитель зиндона, надежда закона и страж раскаяния... У меня был пропуск, но я обронил его в мечети во время утренней молитвы.

— Где доказательства, что это правда?

Эсонбай достает из-за пояса кошелек. Тюремщик взвешивает на ладони его тяжесть.

— Я признаю вескими доказательства твои.

...В дыру сползает деревянная лестница. Ойгуль забивается в угол и со злобой глядит на сафьяновые сапоги и шелковый халат спускающегося в зиндон Эсонбая.

Джадид приближается к девушке, встает на колени и прикладывает руки к груди.

— Сердце мое, Ойгуль. Что с тобой сделали эти звери? Цепи изранили твое нежное тело. Подумать только — такая красота заживо погребена в зиндоне!

— А какое вам до этого дело, Эсонбай? — отвечает слабый голос.

Посетитель торопливо развязывает узелок и придвигает к узнице лепешки, жареное мясо, сушеную дыню, несколько груш.

— Коршуны терзают мою голубку, а мне нет дела? Ешь, ешь. Подкрепи свои силы... И улыбнись мне.

Ойгуль с жадностью смотрит на еду, инстинктивно к ней тянется, но сдерживает себя и снова забивается в угол.

— Я не торгую улыбками. Забирайте свое добро, зачем ему пропадать зря?

Бледное, одутловатое лицо Эсонбая отражает сложную борьбу страстей. Он с трудом подавляет чувство обиды и разочарования и говорит голосом, полным мучительной тоски:

— Я хочу тебя спасти, любовь моя. Тебя ждет страшная смерть... И тебе не на что надеяться...

— Меня может спасти только победа наших.

— Глупая девочка, что ты понимаешь в судьбах государства?

— А вы, может быть, меньше моего.

Джадид меняет тактику. Под сводами зиндона раздается его притворный смех.

— Ты мне напомнила одно изречение: «С красавицами спорить ни к чему... уговорить их невозможно, переспорить трудно... так стоит ли сердить?..» Но я не знал, что это справедливо даже в зиндоне.

Звенят цепи на руках Ойгуль.

— Не подходи. Я убью тебя! Мне все равно живой лежать в могиле.

И снова неестественно смеется джадид.

— Ну, да... Ты все еще любишь своего босяка? Так знай: Шерали мертв!

— Ты лжешь! Ты сам мертвец! Когда он умер? Кто его убил? Ложь!

Сверху раздается испуганный голос тюремщика:

— Замолчите, во имя бога! Кто пикнет, не доживет до вечерней молитвы.

Другой голос, видимо, старшего палача, подает команду:

— Стройся! Живо! Трепещите перед лучезарным сиянием его милости!

В караульное помещение входит эмир. За ним следуют великий визирь, летописец Мир-баба и есаул-баши.

Мертвенное лицо эмира перекашивает зловещая гримаса.

— Где Ибрагим-вор?

Тюремщик в кожаном фартуке трясущимися руками открывает замок самой маленькой клетки.

Двое палачей выволакивают за петлю, надетую на шею, босого, полуголого великана с огненно-рыжей бородой. На его боках и груди красуются рубцы от старых и свежих ран.

Сеид-Алим-хан склоняется над лежащим пленником.

— С приездом, Ибрагим-обманщик. Наконец-то!

Разбойник легко поднимается на ноги.

— Высокий падишах, не радуйся. Я опять сбегу.

— Ну, едва ли.

— Даю в том слово.

Эмир с усмешкой обращается к своей свите.

— Какую цену имеет слово вора?

Ибрагим-обманщик выпрямляется во весь свой огромный рост.

— Я не просто вор. Я повелитель всех воров эмира и эмир воров!

Древний летописец приходит в ужас.

— Какая дерзость! Вы слыхали? Разбойник именует себя эмиром...

Куш-беги машет рукавом халата.

— Эй, палачи!

Эмир присаживается на ближайшие нары.

— Это успеется. Ну, что ж, эмир воров, ты приказал своим нукерам?

— В отличие от твоих, побольше грабить, поменьше убивать... Я хочу, чтобы люди, потеряв имущество, снова наживали. Тогда, по милости пророка, можно снова грабить.

Сеид-Алим-хан произносит с холодным бешенством:

— Ты стоишь мне костью в горле уже много лет. И сотню раз заслужил смерть!

— Я знаком со смертью настолько близко, как будто на ней давно женат.

Мир-баба очень весело хихикает.

— А скольких ты убил? Разве кто-нибудь предлагает свою жену другим?

Эмир подхватывает шутку своего летописца.

— Жен бывает много, но эта... Ну, что ж, сыграем свадьбу... Выбирай, Ибрагим-обманщик: веревку, нож, пиалу с ядом... А может быть, лучше костер?.. Ну, что ты предпочитаешь?

— Я предпочитаю с песнею скитаться по дорогам и гарцевать на краденом коне.

— Об этом забудь. Выбирай казнь или это сделаю я.

На лице разбойника не видно даже тени страха.

— Подумай, великий падишах, ведь твое государство без воров ничего не стоит. Ты и я — это половинки одной и той же тыквы.

Великий визирь, гневно сдвинув косматые брови, подбегает к пленнику, ударяет его по лицу.

Тот успевает тихо шепнуть:

— Я всегда делился честно с твоими людьми, куш-беги.

Мир-баба, что-то припоминая, обращается к эмиру:

— Помнится, еще дед высочества высказывал мнение, что без воров немыслима торговля. Могло бы без покупки хватить в доме халатов, ковров, женских украшений, посуды — отцу, сыну и даже внуку. Но если украли, ограбили — все приходится покупать.

Куш-беги неожиданно поддерживает летописца:

— Это отчасти верно. Если бы не было воров,—полиция, суды и все власти сидели бы без дела.

Ибрагим-вор смелеет все больше.

— Ваша милость... Мы нужны друг другу, как пояс и халат, как голова и борода, а верней всего, как кинжал и ножны.

Гневная судорога снова искажает лицо повелителя Бухары.

— Слишком смело! Четвертовать! Печень и язык нахальный выбросить собакам. Мы сказали.

Палачи берут Ибрагим-вора, тащат в какую-то боковую дверь.

И вдруг наглость покинула разбойника. Он хрипло шепчет:

— Прощай, эмир! Но запомни: без меня твой трон не устоит!

Великого визиря осеняет новая мысль.

— А что если мы возьмем за него выкуп от воров? Это может укрепить казну большой суммой.

Эмир понимает всю ценность такого предложения.

— Вернуть назад! Спустите вора в наш особый зиндон. В самый нижний.

Разбойник ослабляет петлю на своей шее.

— Я все равно сбегу!

Мир-баба считает это пустым хвастовством.

— Из нижнего зиндона?

— Какая разница для Ибрагима-обманщика? Я обещаю... и здесь не обману, что сбегу опять. Воры не могут обходиться без своего эмира.

— Убрать его! — приказывает куш-беги.

Палачи сбрасывают Ибрагима-вора в узкую щель посреди каменного пола. Сеид-Алим-хан нагибается над дырой, долго глядит вниз.

— Посмотрим, сколько лавок на базаре устоит и сколько купцов разорится, пока эмир воров будет возлежать на соломенном троне.

Косой дождь хлещет по улицам Ташкента. Сердито ворчат переполненные арыки. Всюду лужи, грязь, мокрежь...

К двухэтажному зданию бывшей гостиницы, где помещается штаб Туркестанского фронта, подходят Шерали и Степан. Их шинели горбятся от сырости, тяжело хлюпают сапоги.

Часовой долго проверяет пропуска. Друзья проходят в вестибюль, приближаются к деревянной стойке с надписью: «Дежурный комендант».

Неподалеку от стойки на широкой скамье сидит Игнат, теребя в руках красноармейский шлем. Рядом с ним—стриженая девушка с васильковыми глазами, в большой не по росту кожанке. Она тихо говорит, глядя куда-то в сторону:

— Игнат Никанорович, вы там поберегитесь немного. На Семиреченском фронте, говорят, казаки — стрелки, как на подбор.

Игнат беззаботно встряхивает вихрастой головой.

— Я, Настенька, человек заговоренный. Меня пули боятся — я туда, они сюда. Так и играем в прятки всю гражданскую.

— А вы слышали, Тележкина Петра под Верным кулаки убили.

— Как не слыхать! Какой был ткач — первейшей категории! Мы с ним с малых лет на Морозовке работали. Но одно дело Петя Тележкин, а другое — я. Он же не кудрявый.

Сверху, через перила лестницы, перегибается молодая скуластая телеграфистка. Ее дутые медные серьги спускаются чуть ли не на плечи аккуратной форменной гимнастерки.

— Сколько можно прощаться? Сколько можно ждать в аппаратной?

— Иду, иду, Мархамат.

Настя встает, подает Игнату маленькую крепкую руку.

— Ну, счастливо, Игнат Никанорович!.. Опять не успели ни о чем поговорить.

Белобрысый комендант принимает из рук Степана большой пакет за сургучной печатью.

— С Ферганского фронта... От начдива два... Секретно... Так, так...

Он расписывается на сопроводительной квитанции и начинает помешивать ложечкой в стакане давно остывший чай. Шерали, переглянувшись со Степаном, берет на себя инициативу дальнейших переговоров. Он снимает шлем, открывая забинтованную голову.

— Как бы нам на ночевку устроиться? Ташкент большой, а нам итти некуда.

Комендант поднимает голову, и тут только видно, до чего он устал.

— Вполне сочувствую, товарищи. Сочувствую, а в штабе у меня все заполнено. Не только койки, стула свободного нет.

— Мы мокрые. Ужасно мокрые. Нам хотя бы обсушиться.

Комендант снова машинально помешивает в стакане ложечкой.

— Не положено. Здесь штаб фронта. Ясно?

Жалобно позванивая стеклами, распахивается входная дверь. В вестибюль влетают двое военных, как будто подгоняемые свирепым ветром. Передний из них — Востросаблин в сером плаще тонкого сукна и офицерской фуражке с красной звездочкой. Он стар, но держится молодцевато и прямо — в каждом шаге угадывается стародавняя гвардейская выправка.

Его спутник отряхивает дождевые капли с длинной до пят кавказской бурки, поправляет сбившуюся набок папаху.

— Товарищ Востросаблин, войдите в положение. Сердюков — мой лучший командир эскадрона. Как можно его из-за двух баранов сажать под арест?

Востросаблин протирает носовым платком мокрые стекла пенсне.

— А ведь это не первый случай у вас в полку. Я доложу командующему и буду настаивать, чтобы вашего Сердюкова судил трибунал.

Человек в бурке продолжает спорить.

— Человек три года погибает на фронтах за советскую власть!.. И у кого взял? У местного азиата, чуть ли не у бая. Может, он еще басмач. Кто их разберет?.. Да, по совести говоря, их всех надо рубать под корень!

— А знаете, вас самого придется откомандировать из Средней Азии. Вы что, в колонию приехали?

— Да я тут вырос.

— Вижу, что выросли, да не доросли.

Человек в бурке сразу темнеет. Положив руку на сабельный эфес, он цедит сквозь зубы:

— Конечно, мы в разных там училищах не обучались. А вы, как бывший генерал...

Востросаблин резко его обрывает:

— Это к делу не относится. Пока меня Реввоенсовет на моем месте терпит, извольте выполнять мои приказы. Все.

И он двигается упругим гвардейским шагом дальше по коридору.

Его покинутый собеседник негодующе бормочет, обращаясь не то к Степану, не то к обнаженной нимфе, с мраморной улыбкой застывшей у входа:

— А где ты был в девятнадцатом году? А где ты был в восемнадцатом?.. Тоже будешь меня партийной программе учить... Да я до самого Фрунзе дойду!

И он, путаясь в полах бурки, звенит шпорами по лестнице. Степан, провожая взглядом человека в бурке, обращается к своему другу:

— Давай и мы пойдем наверх, пока пропуск не вышел.

Шерали понимает его с полуслова.

— Думаешь, может повезет — самого Михаила Васильевича Фрунзе встретим? Хорошо бы хоть одним глазком на него посмотреть. Да только нет, не повезет.

— Пошли.

Они одергивают мокрые шинели и, стараясь не стучать сапогами, поднимаются по ступеням.

На первой же площадке друзья сталкиваются лицом к лицу с Фрунзе. Михаил Васильевич внимательно их оглядывает.

— Вы кого-нибудь ищете, товарищи?

Степан с большим трудом выдавливает:

— Нет... Мы просто... так...

— А ведь здесь не бульвар... С какого вы фронта?

Шерали набирается храбрости:

— С Ферганского, товарищ командир. Мы пакет привезли для самого товарища Фрунзе. Вы его, может, лично знаете?

Михаил Васильевич серьезно подтверждает:

— Как же... Встречались иногда. Вот только говорить не приходилось. Расскажите, как дела в Фергане?

Степан с охотой начинает рассказывать:

— Басмачей совсем загнали в горы, за Шахимардан. Пленных взяли четыреста человек, девять курбашей взяли.

Шерали тоже не терпится поговорить о боях:

— Они воюют, как шакалы, почтенный товарищ. Собираются в большую стаю и ищут слабого врага да легкой победы... А когда против них выступает хотя бы горсть настоящих воинов, они рассыпаются во все стороны, как пепел.

— А у вас в полку мусульман много?

— Больше половины. У нас, почтенный товарищ, смешанный состав. Есть русские, есть узбеки, таджики, есть киргизы. Разные есть люди... Мы стараемся сплотить всех вместе, чтобы полк был, как одна верная сабля.

Командующий фронтом вынимает блокнот, быстро делает пометку:

— Как вы сказали: весь полк, как одна верная сабля! Превосходная мысль... Ну, а где вы думаете ночевать?

Степан неопределенно машет рукой:

— Мы так... Комендант говорит, негде. Да мы как-нибудь, по-фронтовому.

Фрунзе смотрит на темное пятно, расплывающееся по дорожке от мокрых сапог.

— Есть тут свободная комнатенка, только кровать одна, уж вы не взыщите.

Друзья следуют за незнакомым командиром. Он открывает ключом дверь, пропускает их вперед.

В углу виднеется железная кровать, на круглом столе стоит тарелка с нехитрым ужином, большой жестяный чайник.

Михаил Васильевич снимает с вешалки кожаное пальто.

— Располагайтесь валетом, теплее будет. И ужин разделите. Чайник, кстати, горячий. А я все равно на позиции еду.

Степан решает довести дело до конца.

— Товарищ командир! Уж будьте настолько добры, замолвите за нас словечко коменданту, а то вы уедете, а он возьмет да вытурит.

Фрунзе вырывает листок из блокнота, что-то пишет, отдает листок Шерали.

— Ну, теперь не вытурит. Доброй ночи.

Как только за ним захлопывается дверь, Шерали и Степан вместе читают записку:

— «Товарищ комендант, эти двое товарищей до их отъезда будут жить в моей комнате. Фрунзе».

16

Торговая улица в Старой Бухаре. Возле двухэтажного здания европейской постройки стоит знакомый уже нам солидный, похожий на сундук автомобиль. У входа сверкает стеклянная вывеска на русском и узбекском языках: «Акционерное общество «Компания Зингер» (Нью-Йорк). Швейные машины, Бухарская контора».

В деловом кабинете представителя компании, заставленном всевозможными образцами ручных и ножных машин, опущены все шторы. Но полутьма дает отдых только глазам — летняя жара нестерпима даже здесь. За шведским столом на вертящемся кресле извивается немолодой сухопарый человек в кремовом фланелевом жилете, одетом прямо на голое тело. В этом разморившемся от жары субъекте было бы не легко узнать мистера Уолфорда, если бы не золотые очки и неизменная трубка в зубах.

— Это есть печально заниматься делами. В такую жару... Пейте холодный шербет, господин Батурин. Прямо из погреба... Временно приходится пить шербет. Сладкая азиатская гадость... Я бы отдал пять кувшинов за один сифон сельтерской воды. Десять кувшинов!

— В такую погоду лучше всего хлестать зеленый чай, по ихнему местному обычаю, — отвечает из глубокого кресла сиповатый, как будто хрюкающий басок.

Американец залпом выдувает большую глиняную кружку.

— Уф... Все-таки немного легче... Ну, пользуйтесь моментом, пока я добрый. Сколько хлопка вы закупили на прошлой неделе?

Батурин расстегивает чесучовый пиджак, вынимает из бокового кармана записную книжку.

— На склад поступило семьдесят тысяч пудов. Да еще в пути восемнадцать... четырнадцать... двадцать девять... Чохом около семидесяти. Сальдо — сто сорок тысяч пудов, как одна копеечка.

— Мало, чертовски мало. Вы бездельник. Вы не есть настоящий деловой человек. Мы с вами будем, как говорится, вылетать в трубку.

Маленькие свиные глазки Батурина сердито мигают.

— Я, милый мистер, не один миллион на хлопке взял. А в трубу, извините, мы, Батурины, еще не летали. У нас фамилия, фирма!.. Только я вашу коммерцию понимать отказываюсь. Да-с! На складе шесть миллионов пудов, а вы заладили: покупайте да покупайте.

Змеиные глаза американца холодно смотрят из-за очков на расходившегося миллионера.

— Мы должны скупать хлопок в любом количестве. Весь! Когда Туркестан станет наш, мы будем держать в руках хлопковый рынок. Монопольно!

Батурин вытирает лысину платком. В его сиповатом баске звучат жалобные нотки:

— А все-таки боязно. Мало ли что... Плакали тогда денежки... И какие!

— Очень хорошо. Это есть коммерческий риск. И не только коммерческий. Я пользуюсь приятным случаем напомнить, что вы — наш единственный кандидат в премьер-министры будущей автономии.

Миллионер все еще находится во власти тяжелых сомнений.

— Так-то оно так... Да и как покупать, когда купилка кончилась? А теперь азиат нипочем в кредит не верит — по смутности времени.

На бледных губах Уолфорда промелькнуло нечто такое, что он сам в кругу друзей называл «деловой улыбкой».

— Ах, так... Я вам открою неограниченный кредит деньгами, мануфактурой, водкой, патронами. Все, что нужно здешней клиентуре... Для порядка — под залог вашей фабрики в Риге.

Батурин вдруг обмякает и с усталой безнадежностью машет рукой:

— Берите... Все берите. Рижская фабрика — последний кусок хлеба на старости лет.

— Вы кое-что упустили из виду. Дома в Харбине, пароходство в Шанхае и еще некоторые мелочи. Включая бухарские активы, я вас оцениваю в четыре миллиона долларов.

Уолфорд звонит. В кабинет входит Эсонбай. Несмотря на жару, на нем красуется синий шерстяной костюм и галстук.

— Чем могу служить?

Американец со скрипом повертывается в кресле.

— Приготовьте закладную под рижскую фабрику господина Батурина. Мы открываем ему особый счет на покупку хлопка.

— И каракуля! — неожиданно хрюкает повеселевший миллионер. Он встает и протягивает хозяину руку: — Ну что ж, по рукам.

Они долго трясут крепко сцепленные ладони.

— Поезжайте сейчас же на хлопковую биржу, господин Батурин. Возьмите мой автомобиль.

Джадид предупредительно открывает дверь и спрашивает своего шефа:

— Я тоже могу итти?

Уолфорд раскуривает потухшую трубку.

— Нет. На охрану хлопковых складов подберите верных людей из ваших джадидов. Хлопок должен быть в руках только у нас. Понятно?

— Понятно. Я свободен?

— Еще нет. Слушайте меня очень внимательно. Вам придется поехать в Ташкент. Временно.

Одутловатое лицо Эсонбая покрывается испариной.

— Я не могу разъезжать, мистер Уолфорд. Меня многие знают.

— Вот именно. Вы поедете как представитель бухарских джадидов или младобухарцев, — чорт вас разберет... В Ташкенте добьетесь личной встречи с большевистскими главарями. Обещайте им все, что угодно, десять тысяч солдат, сто тысяч повстанцев, миллион сочувствующих. Словом, все, что вам придет в голову.

Джадид, забыв, что на нем европейский костюм, садится прямо на ковер.

— Я не сумею. Меня убьют.

— Вы сумеете. И тогда вас не убьют... Короче говоря, вы должны узнать день начала операций против эмира. Вам, как союзнику, должны сказать.

— Они догадаются. Мне не поверят.

Уолфорд скрипит креслом и наливает шербет в кружку.

— Это у вас от жары. Пейте холодный шербет... В конце концов, я вам плачу вдвое больше, чем платил Пейли. В долларах! Кстати, я говорил с властями о вашей девочке. Когда я захочу, ее выпустят из зиндона. Свадьба будет после вашего приезда.

Эсонбай вскакивает на ноги, подбегает вплотную к американцу.

— А если меня не примут в штабе фронта?

— Очень хорошо. Тогда... вы обратитесь в Туркестанский ЦИК... к Рыскулову.

Джадид впивается ногтями в полированный стол.

— К самому Рыскулову?

— Вот так. Учитесь, пока я здесь.

Большой кабинет с чрезмерным количеством портретов и плакатов. Над спинкой огромного кресла возвышается тюбетейка на багровом затылке Рыскулова. Он говорит со своим посетителем с оттенком какой-то величественной любезности.

— Мне очень жаль, дорогой товарищ... Но командующий фронтом выразил удивление, почему вы не установили непосредственной связи с бухарским ревкомом?

Ему возражает примостившийся на краешке стула Эсонбай:

— Товарищ Рыскулов, в ревкоме засели молодые коммунисты. Они нам почему-то не доверяют. Я могу объяснить это только недостатком политического кругозора... В восемнадцатом году мы пострадали больше всех. Столько джадидов было казнено эмиром!

В ответе слышится оттенок сочувствия.

— Поверьте, я все это говорил. Знаете, что мне возразил товарищ Куйбышев: что русский царь вешал эсеров и ссылал в Сибирь меньшевиков, но это им не помешало стать злейшими врагами революции.

Джадид упрямо твердит свое.

— Мы не можем больше терпеть, когда просвещение находится в руках безграмотных мулл, а делами государства заправляют тупицы и невежды из наследственной знати. Мы готовы к восстанию... Мы ваши естественные союзники! Назначьте срок, и тысячи джадидов возьмутся за оружие!

Рыскулов улыбается загадочной, тонкой улыбкой.

— Как утверждают московские товарищи, в Бухаре назревает восстание народных масс. Кто знает, когда оно начнется? И начнется ли вообще? Но если начнется, кто же вам помешает возглавить это восстание? Ударить в тыл эмиру, в самой Бухаре.

Посетителя явно не устраивает такой ответ:

— Мы не младенцы, а политическая партия. И мои друзья поручили мне узнать срок выступления... Если вы не знаете или не хотите сказать, я все-таки буду добиваться встречи с командующим фронтом.

— Мне очень жаль, но московские товарищи вас не примут. Они вообще чуждаются мусульман.

Рыскулов вскакивает, на его лбу наливаются багровые жилы.

— Вы думаете, мне легко? Как я с ними борюсь за создание тюркского государства! Все могло устроиться, если бы они согласились на вывод русских войск. Я бы в один день договорился и с джадидами и с басмачами... Но в Москве еще узнают Рыскулова!

Эсонбаю с трудом удается вставить слово:

— Я имею к вам одно частное поручение...

На посетителя в упор смотрят подозрительно сузившиеся глаза.

— От кого?

— Одно лицо... из компании Зингер... просило вам передать, что влиятельные иностранные круги считают вас единственным кандидатом в президенты тюркской республики. Советской... или какой-нибудь другой, будет видно в дальнейшем.

Рыскулов приходит в состояние почти горячечного возбуждения.

— Так пусть мне помогут! Передайте, что у Рыскулова есть люди. Посмотрим еще, за кем пойдут мусульманские коммунисты! И срок бухарского восстания не укроется от Рыскулова! Я передам с моим человеком...

17

В небольшом полукруглом зале заседает Реввоенсовет Туркестанского фронта. На председательском месте сидит Фрунзе, рядом с ним Куйбышев. На столе разостлана большая карта Средней Азии. Выступающий Востросаблин большим синим карандашом ставит на ней кружки и стрелки.

— Войска эмира сосредоточены в трех районах — Бухара... Хатырчи-Кермине... Китаб-Шахрисябз... Очевидно, бухарская группа, со-

стоящая из главных сил регулярной армии, имеет целью уничтожить наши войска на станции Каган, в Чарджуе и в городах по Аму-Дарье. Вот направление удара. После чего группа сможет выйти к Ташкенту.— Докладчик поправляет пенсне и продолжает: — Вторая и третья группы с двух сторон нацелены на Самарканд, после чего также должны выйти к Ташкенту. Таким образом, все три группы имеют целью полный разгром наших войск, овладение Ташкентом и захват всего Туркестана.

Фрунзе раскрывает свой блокнот.

— Какими силами располагает эмир?

Востросаблин с безукоризненной точностью отвечает по памяти:

— Подсчитать нетрудно. Считая ополчение беков, — свыше сорока трех тысяч: больше половины — конница, при пятидесяти пяти орудиях.

Куйбышев также задает вопрос:

— Разведка установила, что это за орудия?

— Установлено. У них даже есть две батареи скорострельных пушек Гочкиса.

Фрунзе делает на бумаге какие-то подсчеты.

— Так. При самом крайнем напряжении мы сможем противопоставить эмиру не более семи тысяч штыков и двух с половиной тысяч сабель. Получается четверо на одного, да еще у них громадный перевес в коннице... Кроме того, если эмир ударит по всей южной границе, он постарается опереться на басмачей в Фергане, чтобы нас били еще с тыла... Что-то не очень складно выходит.

Запавшие глаза Куйбышева загораются боевым задором.

— Наши войска закалены в боях и затем у нас перевес в технике: мы сможем бросить против Бухары около сорока современных орудий, пять бронепоездов, восемь броневиков и одиннадцать самолетов!

Фрунзе удивленным тоном переспрашивает:

— Это все, что нам может предложить начальник Политического управления?

— Нет, не все. Я предлагаю мобилизовать человек пятьсот коммунистов-мусульман и влить их в боевые части для агитации словом и личным примером.

Фрунзе наклоняется к секретарю.

— Запишите: просить комиссию ЦК по делам Туркестана вынести подобное решение. Теперь о стратегической стороне дела...

Командующий встает, подходит к карте, берет красный карандаш.

— Наши главные силы надо сосредоточить здесь... В районе Кагана. В случае нападения на нас эта группа войск при содействии чарджуйской группы должна решительным и сокрушительным контрударом уничтожить все военные силы бухарского правительства и не позволить противнику организовать новое сопротивление...

Фрунзе чертит на карте красные кружки и стрелки.

— Чарджуйская группа должна помочь в захвате старого Чарджуя и наступлении на Бухару, овладеть переправами через Аму-Дарью и закрыть дорогу для отхода эмирских войск на юго-запад... Катта-Курганский отряд громит ополчение беков в районах Хатырчи, Зиаэтдин и Кермине... Самаркандская группа. Ее задача нанести удар через перевал Тахта-Карача и через Китаб и Шахрисябз, захватить район Карши-Гузар, закрыть путь на юг и восток... Ну, что скажут члены Реввоенсовета?

Востросаблин долго вглядывается в испещренную синими и красными значками карту.

— Смелый план. Безумно смелый. Но я лично считаю, что наши силы недостаточны для ведения таких широких и разбросанных

операций. Большие массы конницы противника могут взять в клещи наши фланги.

Фрунзе сразу с этим соглашается.

— Конечно, могут. Но я и не думаю разбить армию эмира один на один. К нам должны примкнуть крупные силы восставшего бухарского народа или, вернее, мы должны будем примкнуть к ним.

Куйбышев тоже подходит к карте.

— Вы, товарищ Востросаблин, не учли могучие политические факторы. Трехмиллионное население Бухары тысячелетиями страдало под властью кучки эмирских сатрапов и баев. А теперь народ разгибает спину и поднимает знамя восстания.

— Я понимаю. Но бухарские революционеры не обучены и не вооружены. Это не армия... а, как вы сказали, Валериан Владимирович, — политический фактор. Правда, еще Суворов говорил, что воюют не числом, а умением...

Фрунзе подхватывает эту мысль:

— И Красная Армия не раз доказывала это на деле. Ну, товарищ Востросаблин, вам поручается разработать все детали предстоящей операции и доложить Реввоенсовету.

Востросаблин вытягивается, опускает руки по швам.

— Слушаю... Но когда же начнется наше наступление? — После большой паузы он продолжает: — Я понимаю, что мне как царскому генералу не все может быть открыто.

Михаил Васильевич весело улыбается:

— Бросьте. Вы русский генерал и трижды проверены в боях. А как любитель военной истории вы, наверное, помните, что отвечал Суворов на вопрос, когда будет штурм Измаила?

— Что-то не припоминаю.

— Ну, как же. Он говорил: «Когда я крикну петухом».

Обида старого военного мигом улетучивается. Он приходит в шутливое настроение:

— Михаил Васильевич, вы что же, собрались кричать петухом?

Фрунзе отвечает очень серьезно:

— Я собираюсь ждать, пока бухарская беднота пустит красного петуха на дворцы беков.

— Теперь ясно.

— А если ясно, составьте проект приказа: контрнаступление назначается на седьмое сентября... Да не смотрите так, это срок не слишком точный. Надо же чем-нибудь занять шпионов...

Аппаратная в штабе. Над аппаратом морзе склоняется стриженая голова Насти.

Скуластая Мархамат диктует текст депеши.

— «... Будьте готовы к переходу в контрнаступление на рассвете седьмого сентября...»

Скамейка в городском сквере. Юркий человечек в пестрой тюбетейке, с папкой для дел подмышкой шепчет на ухо Эсонбаю:

— Седьмого...

Вестибюль в штабе Туркестанского фронта. Комендант, помешивая ложечкой в стакане давно остывший чай, передает Кекеши запечатанный пакет.

— Вручить начдиву первой кавалерийской, в собственные руки.

Кекеши прячет пакет во внутренний карман грязно-голубой австрийской шинели. Он старается сохранить на своем узком лице выражение полнейшего равнодушия.

Мечеть в старом городе. На ступенях сидит слепой нищий в халате из старых мешков. Его седая борода падает на полустертую надпись «Перлов и сын», приходящуюся как раз на груди.

Мимо него важной походкой шествует почтенный Махмуд-ходжи, оказавший гостеприимство в Ташкенте самому полковнику Пейли. Он бросает в жестяную тарелку нищего несколько медяков.

— Помяни в молитвах моего незабвенного отца в день его смерти... седьмого сентября...

Слепец от неожиданности раскрывает веки. Из-под редких бровей сверкают беспокойные глаза главы неудачного посольства в Москву — Науруза-зура.

Зал Реввоенсовета Туркестанского фронта. Михаил Васильевич сидит на широком диване в окружении десятка бухарских коммунистов. Рядом с ним — немолодой рабочий в синей спецовке, с лицом, покрытым многолетним загаром. Немного поодаль, опираясь на спинку стула, стоит Шерали. Повязка с его головы уже снята, но на лбу резко выделяется недавний рубец от сабельного удара.

Фрунзе обращается к своему соседу, продолжая задушевный разговор:

— Я слышал, что вы, товарищ Джаффар, старый кадровый рабочий, прошли суровую школу на ферганских промыслах.

Джаффар смотрит на свои почерневшие от нефти широкие ладони.

— Эти руки, Михаил Васильевич, качали нефть в Фергане и на острове Челекен. И в самом Баку качали. Я там и в партию вступал, в семнадцатом... А родился в Старой Бухаре.

— Видите, какой у вас жизненный опыт. Какая школа труда и борьбы! Вот вы и скажите свое веское слово: в чем теперь главная задача коммунистов Бухары?

Старый нефтяник неторопливо отвечает, обдумывая и взвешивая каждое слово:

— Вооруженное восстание против проклятого эмира... Но силы наши слабы. В партии всего около пяти тысяч бухарцев.

Молодая женщина в форменной тужурке застенчиво добавляет:

— Нам нужна помощь. Очень... Необходима помощь, товарищ Фрунзе.

— Пять тысяч коммунистов не так уж мало для отсталой восточной деспотии. Конечно, для начала. Но, если за вами встанут широкие массы, — тысячелетиями прогнивший феодальный строй рухнет в несколько дней.

Шерали весь подается вперед.

— Наш народ живет во мраке! Что он может сделать, если великий русский народ не протянет нам братскую руку, чтобы вытащить нас из ямы отчаяния?

Михаил Васильевич выдерживает большую паузу.

— Согласен с вами, старый знакомец. Но поддержка будет вам оказана лишь в случае, если трудящиеся массы Бухары сами поднимут восстание, создадут свой орган власти, и если этот орган пригласит Красную Армию оказать помощь бухарской революции.

В зале снова звучит нетерпеливый голос Джаффара:

— Мы на шестнадцатое августа назначили курултай Коммунистической партии Бухары. Порядок дня — о вооруженном восстании. Пусть эти вопросы решит наша партийная конференция.

Непоколебимой убежденностью дышит лицо Фрунзе.

— Начинайте... И прошу передать конференции: я уверен, что молодая Бухарская коммунистическая партия сумеет объединить все истинно революционные элементы Бухары... В момент величайшей исторической важности для бухарского народа сумеет обеспечить его победу!

Здание цирка в городе Чарджуе. На арене стоит стол президиума. За столом — члены делегации, посетившей Фрунзе, и еще несколько человек, в том числе Степан.

Все ярусы заполнены делегатами и гостями из кишлаков и аулов. Среди цветных халатов мелькают блузы мастеровых и военные гимнастерки.

Джаффар звонит в председательский колокольчик.

— Слово в порядке записи имеет представитель таджикских коммунистов товарищ Курбан Саидов.

На середину арены выходит невысокий человек в домотканной одежде горца.

— Самое страшное угнетение испытала Восточная Бухара, где живет таджикский народ. Из слез бедных таджиков собрался целый океан народного горя. И настала пора утопить в нем эмирскую власть!.. В наших далеких кишлаках и молодые и старики слагают песни про Ленина — отца нашего. А там, где Ленин, — там борьба и победа!

Все встают. Мощные возгласы потрясают старое здание.

— Да здравствует Ленин!

— Да здравствует партия коммунистов!

— Партия наша!

— Победа наша!

Джаффар снова обращается к собранию:

— Товарищи, на курултае присутствует представитель ферганской бедноты товарищ Юлдаш Ахунбабаев. Он просит слова.

В первом ряду поднимается Ахунбабаев, легко перепрыгивает через барьер.

— Друзья и братья! Мы в Фергане начали строить новую жизнь, поделили байскую и помещичью землю. Я выступаю здесь уже не от бедноты, а от бывшей бедноты Ферганской долины.

Оратора прерывают горячие аплодисменты.

—...Мы взяли пример с братского русского народа, и он не оставил нас в беде.., Так да здравствует великий русский народ, народ-учитель, народ-просветитель, первый поднявший знамя социалистической революции!.. За русский народ! За дружбу и братство народов!

Эти лозунги дружно подхватывает весь зал.

— За великий русский народ!

— За дружбу и братство народов!

В узком проходе, ведущем за кулисы, появляются пятеро изможденных людей в рубищах. Все они держат в руках разбитые кандалы.

Из-за стола президиума раздается голос Степана:

— Товарищи делегаты! К нам прибыла для приветствия делегация с эмирской каторги.

Молодой каторжанин с седой головой высоко поднимает кандалы.

— Еще вчера эти цепи звенели на наших ногах! Нам удалось бежать лишь сегодня ночью.

Джаффар спрашивает самого юного:

— За что тебя постигла такая кара?

— Я украл...

— Что? Деньги?

— Я украл воду. Был неурожайный год, и все поля высохли... Я пожалел женщин и детей, ночью открыл ворота байского арыка и напоил поля.

Из зала раздается голос, обращенный к молодому каторжанину с седой головой.

— А какое преступление совершил ты?

— Моя невеста понравилась беку. Когда ее насильно увозили, я ударил есаула кетменем.

За столом президиума поднимается молодая женщина в форменной тужурке и обращается к сгорбленному человеку с наполовину вырванной бородой:

— А в чем ты виноват?

— Когда за отцовский долг забирали землю и мою кибитку, я очень провинился...

— Что ж ты сделал?

— Назвал справедливого судью собакой и сыном пса!

Степан подходит к маленькому лохматому каторжнику.

— А ты за что попал, приятель?

— Я — ни за что.

— Не может быть! Тут, я вижу, собраны немалые злодеи.

— Однажды Ибрагим-обманщик был пойман и отправлен на каторгу. Но он по дороге подкупил стражу и бежал. Тогда, чтобы заполнить счет, меня для замены схватили на базаре...

Шерали трогает за плечо последнего колодника — изможденного, высохшего старика.

— А ты за что, старик?

— За то, что я твой дядя.

Шерали долго всматривается в его лицо, стараясь найти в нем знакомые черты.

— Карим-баба!.. Ты высох, как скелет. Клянусь, тебя невозможно узнать.

Карим-баба обнимает своего племянника.

— Меня изнурила тяжелая работа под землей — от утренней зари и до солнечного захода. А что мы ели? Горсть гнилой муки... И спали на земле, укрываясь ветром.

Каторжник с седой головой с горечью дополняет:

— Зато мы вырубали из каменной породы много крупных изумрудов для эмирской казны.

Зал приходит в движение.

Делегаты вскакивают с мест, устремляются на арену, обнимают каторжников.

Под купол цирка летят гневные возгласы:

— Смерть эмиру!

— И всем его кровавым псам!

Шерали отводит Карим-баба в сторону.

— Скажи, где мой отец и мать?

Старик старается не смотреть в глаза племяннику.

— Их обоих казнили... за тебя. Они оставили тебе в наследство месть, Шерали...

Тот молча закрывает лицо руками.

За стеной раздается гулкий топот копыт. Прямо на арену въезжают вооруженные туркменские всадники. К ним навстречу поднимается Джаффар.

— К нам прибыли представители эрсаринских туркменов. Слово имеет товарищ Сулейман Турдыев.

Горбоносый Турдыев снимает огромную меховую шапку и говорит, не слезая с седла.

— Мы скакали без отдыха, чтобы передать привет конференции бухарских коммунистов... Ведите нас в бой! Мы встанем, как один человек, под красное знамя!

Председатель выходит на середину арены. Его звучный голос с трудом перекрывает гул аплодисментов.

— Переходим к голосованию. Кто за вооруженное восстание, прошу поднять руки!

В грозном молчании на арене и на всех ярусах поднимается частокол рук.

И сразу в музыке звучит героическая тема народного восстания. Музыка все приближается, становится громче и громче. В нее вплетается топот копыт, ржание коней, звон оружия.

Сотни рук с искривленными от страха пальцами поднимаются к небу.

Беспорядочной кучей стоят сдавшиеся в плен нукеры. На земле валяется брошенное оружие.

Пленных окружает отряд бухарских коммунистов с винтовками наперевес. Все это происходит на площади, в центре большого селения.

Из мрачного приземистого дома, весь фасад которого расцарапан ружейными пулями, выводят связанных эмирских чиновников. Грубые смоляные веревки темнеют на рукавах богатых парчовых халатов.

Последним из двери выходит Шерали, подзывает к себе знаком командира конного патруля.

— Скачи к Джаффару, не жалея ни коня, ни нагайки... Скажи — Сакар-Базар взят! Первая искра вспыхнула...

Придорожный столб с надписью: «Карши». Размахивая саблями, несутся по дороге туркменские всадники.

Выстрелы. Мчатся всадники по улицам города... Кто куда разбегаются нукеры... Возле орудия валяется перебитая прислуга.

Смеющийся Сулейман Турдыев поднимает красный флаг над дворцом бека, придерживая одной рукой мохнатую туркменскую шапку.

Рядом с ним на крыше стоит Джаффар, рассматривая в бинокль убегающие в разные стороны клубы пыли.

Грозно, победоносно нарастает в музыке тема народного восстания.

Придорожный столб с надписью: «Кермине».

Большая усадьба, превращенная в крепость. Во дворе толпятся вооруженные дехкане из ополчения местного бека. Их увещевает наш старый знакомый Рахимбай, осыпавший своими «благодеяниями» родной кишлак Шерали. С мягкой отеческой назидательностью он уговаривает ополченцев:

— Соотечественники! Не бойтесь этой толпы босяков с кетменями вместо ружей! Зарядите свои сердца отвагой, как я это делаю со своим винчестером.

Бай вставляет на место одиннадцатизарядную обойму, щелкает затвором и с неестественной бодростью продолжает:

— Выйдем к ним навстречу, и они побегут при первых выстрелах, как стадо горных коз!

Приятель Рахимбая — арбоб, опоясанный старинным мечом, в узорчатых ножнах, распахивает ворота. Но неподвижно стоят хмурые ополченцы.

Внезапно в раскрытые ворота входит Карим-баба с кетменем на плече, за ним следует большая группа бухарских революционеров, вооруженных самодельными пиками, косами, прадедовскими секирами.

Дядя Шерали заговаривает с подкупающей простотой, как будто продолжая неоконченную беседу:

— Зачем вам эти ружья, друзья? Чтобы убивать своих братьев? И что вы защищаете? Зиндоны эмира? Или сундуки Рахимбая?

— Стреляйте в беглого каторжника! — хрипит бай.

Карим-баба распахивает халат на голой груди.

— Все мое преступление в том, что я беден. Ну что ж, стреляйте!

Неподвижно стоят ополченцы. Никто из них не поднимает оружия. И снова звучит спокойный голос старого дехканина.

— Слушай, друг, давай меняться. Возьми мой кетмень и уходи домой работать на поле. А я возьму твое ружье, потому что меня ждет поле битвы...

Пожилой ополченец протягивает винчестер, берет взамен кетмень. Рахимбай проталкивается вперед, прицеливается. Но сзади поднимается еще один кетмень. Лицом вниз валится мертвый бай.

Один за другим ополченцы меняют оружие на кетмени и косы.

Большая площадь среди пышных садов Шахрисябза. Сюда стекаются все труженики города — и стар и млад.

На открытом помосте находится необычная группа — таджикский коммунист Курбан Саидов с маузером в руках и пузатый бек в расшитом золотом и украшенном изумрудами халате.

Саидов стреляет в воздух. Это заменяет ему председательский звонок.

— Жители освобожденного Шахрисябза! Слушайте вашего бывшего бека! Пусть он сам расскажет о своих преступлениях!

Из толпы несутся возгласы:

— За что ты казнил моего брата?!

— Ненасытный шакал!

Бек становится на колени, низко кланяется, касаясь бородой помоста.

— Мусульмане, клянусь святостью пророка, я только выполнял приказания... Я червь, я прах, я ничто... Пощадите меня, и я плюну в глаза его милости... Я расскажу все, все...

— И это все? — недобро сдвинув брови, вопрошает эмир.

— К несчастью, еще не все, ваша милость. Красные оборванцы захватили также Хатырчи, — с низким поклоном отвечает куш-беги.

И вдруг эмир смеется, вытирает лоб шелковым платком и в приподнятом настроении начинает прохаживаться по своим интимным покоям. Сегодня он не в халате предков, а во фраке, и только чалма на голове выдает в нем правоверного мусульманина.

Здесь, среди невероятной смеси древней азиатской роскоши и европейского модерна, находится довольно разнокалиберное общество: за карточным столом сражаются Пейли, Осипов и турецкий эфенди с глазами, похожими на сливы. На полукруглом персидском диване чопорно сидит Уолфорд. Столетний летописец Мир-баба раскладывает свои свитки на маленьком резном столике с телефоном. Развалясь на ковре, раскуривает кальян чрезвычайный посол Науруз-зур, снова облаченный в пышные придворные одежды. На золотом кабинетном рояле тихонько наигрывает полнеющая блондинка в открытом платье — олицетворение парижского шика образца тысяча девятьсот двенадцатого года.

Все присутствующие в недоумении прислушиваются к коротким смешкам Саид-Алим-хана.

— Хе-хе... Я пошлю отборных всадников и они развеют все эти банды по ветру. К моменту начала войны за Туркестан мы будем иметь тылы спокойные, как кладбище.

Полковник Пейли переглядывается с Уолфордом.

— Не имею возможности согласиться с мнением вашего высочества. С таким трудом созданные войска надо держать в кулаке для решительного удара по Ташкенту.

К англичанину немедленно присоединяется Осипов:

— Ваши всадники завязнут в погонях, увлекутся грабежами. В конце концов повесить несколько бродяг в Кермине или в Хатырчи всегда успеется.

— Это общее мнение, господа? — обводя всех глазами, допытывается эмир.

Уолфорд медленно раскуривает трубку.

— Да, ваше высочество. Не обращайте внимания на мелкие бунты. Временно.

В покои входит удайчи, бесстрастно докладывает:

— Делегация баев и духовенства Ферганы ждет в тронном зале.

Придворные накидывают на плечи эмира халат.

— Я скоро вернусь, господа. Наша интимная беседа будет продолжена... Жермен, займите гостей...

Под украшенными тончайшей резьбой сводами раздается шаловливая музыка давно позабытой шансонетки.

Нам успели надоесть кэк-уок и матчиш —
Уж новый танец есть...
Ах, танго теперь кумир...
Ах, танго покоряет мир...

Француженка умолкает, увидев прямо перед собой золотые очки Уолфорда.

— Браво, браво, мадам. Это есть прекраснейшая песня прекрасных времен... Кстати, пользуясь приятным случаем передать вам привет от мистера Хаукинса.

Жермен брезгливо оттопыривает нижнюю губу.

— Я не знаю никакого Хаукинса.

Змеиные глаза Уолфорда светятся холодным беспощадным блеском. Он облокачивается на крышку рояля и продолжает с вежливой настойчивостью.

— Очень хорошо. Как говорится, девическая память... Но вспомните, мадам, тысяча девятьсот двенадцатый год, Париж, кабаре «Веселый павлин»... Временные денежные затруднения привели вас к знакомству с одним американским полковником... Теперь Джонатан Хаукинс далеко пошел. Он в Вашингтоне. И является моим непосредственным шефом.

— Какое мне дело до вашего Хаукинса?

— Логично. Действительно, какое вам дело?.. Но у нас к вам есть небольшое дело. Ваши расписки хранятся в моем сейфе, мадам... Не дай бог, чтобы кто-нибудь об этом узнал.

Жермен вдруг становится душно. Она срывает с шеи изумрудное ожерелье, бросает его на крышку рояля.

— Что вам от меня нужно, мистер Уолфорд?

Американец искоса оглядывается на карточный стол, где Пейли мечет банк.

— О, ничего особенного. Полковник Пейли почему-то уверен, что имеет большое влияние на его высочество, но он ошибается. Настоящим влиянием пользуетесь вы, любимая супруга...

— У моего мужа полдюжины европейских жен, а здешние без счета.

Американец невозмутимо раскуривает трубку.

— А, двести жен ничего не могут сделать, но одна... Вам ничего не стоит укрепить в эмире решимость атаковать войска Фрунзе.

— Ничего не стоит? Это может стоить ему головы.

Уолфорд снова озирается на игроков за столом.

— Очень хорошо. Россия—страна великих неожиданностей... При известных обстоятельствах вы можете стать правительницей Средней Азии.

Француженка усмехается нервно и зло.

— Мне не восемнадцать лет! И это пустые мечты.

— Мечты сбываются довольно часто. Особенно в военное время.

Тронный зал. Вокруг эмира ползают по ковру седые муллы, почтенные баи и отпетые предводители басмачей. Чернобородый курбаши низенького роста, ухватившись за лакированный башмак его милости, молитвенно шепчет:

— Нанеси удар, великий падишах...

Второй башмак эмира целует старый ишан, похожий на хищную птицу.

— Надежда верующих и свет совершенства! Возьми несчастную Фергану под свою высокую руку.

— Мы подумаем... Мы будем молиться и думать всю ночь, — величественно отвечает Сеид-Алим-хан.

20

Ослепительное солнце заливает широкую площадь Регистан, расположенную перед падишахским арком — древней цитаделью «благородной Бухары».

На площади выстроены эмирские войска. Ровными рядами стоят нукеры в форменных халатах и чалмах. Нетерпеливо топчутся кони под вооруженными бухарскими купцами в парчовых халатах и шитых тюбетейках. В седлах, покрытых молитвенными ковриками, сидят муллы, опоясанные прадедовскими саблями, но с новенькими винчестерами в руках.

Перед фронтом прогуливаются офицеры в расшитых золотом мундирах и куньих шапках. На каждой офицерской груди сверкают большие эмирские ордена и императорские медали.

Бородатые барабанщики бьют в барабаны. Из ворот арка выбегают скороходы, звеня колокольчиками, привязанными к широким поясам и наколенникам.

Следом за скороходами мимо мрачных казематов, набитых закованными узниками, проезжает эмир во главе многочисленной свиты, разряженной в цветные шелка и бархаты.

Вороной конь повелителя Бухары, круто выгибая тонкую шею, медленно плывет мимо артиллерийских батарей, пулеметных команд, зеленого строя афганских наемников. Эмира догоняет полковник Осипов верхом на белоснежном арабском иноходце.

— Ваше высочество! Отличные новости: разведка установила, что Фрунзе угнал свои главные силы куда-то в пустыню. В Кагане осталась одна бригада неполного состава... Теперь или никогда!

Мертвенное лицо Сеид-Алим-хана покрывается легким румянцем. Судорожная гримаса перекашивает углы рта.

— Эй, куш-беги! Читай наш фирман! Мы сказали!

Великий визирь выезжает вперед, развертывает пергаментный свиток с большой сургучной печатью на золотой цепочке:

— «В своих непрестанных заботах о благе страны нашей предписываю вам, достойнейший куш-беги, лично принять командование и во главе нукеров, аскеров и народа вступить в бой с врагами веры нашей... Телеграфные провода и железную дорогу предписываю резать и разрушать и во всем поступать по великому шариату...»

Резко вступает музыка.

Падает срубленный телеграфный столб. Еще один... Повсюду, сколько видит глаз, валятся телеграфные столбы. И только два столба с по-

вешенными железнодорожниками темными тенями торчат в предрассветном сумраке.

Нукеры в форменных халатах, заправленных в шаровары, сворачивают ломами рельсы.

Зияет выбитыми окнами станционное здание. Отстреливаясь, отходят за кирпичный пакгауз несколько красноармейцев.

Мимо разрушенной водокачки скачет группа всадников во главе с турецким эфенди. Его сливы-глаза полны жестокого восторга.

В аппаратной штаба Туркестанского фронта у бездействующих аппаратов скучают обе телеграфистки.

На скуластое лицо Мархамат ложатся тени затаенной тревоги.

— А что о депеше со станции Каган уже доложили командующему?

Настя утвердительно кивает стриженой головой.

— Два часа как доложили, а ответа нет.

— Не понимаю... Эмир наступает, а мы молчим?

— Это не нашего ума дело, Мархамат.

Но подруга никак не может успокоиться:

— А телеграмма бухарского ревкома... Еще ночью приняли... У них революция, люди просят помощи, а ответа нет. Как же это понимать, Настя?

Та впадает в глубокую задумчивость.

— Ты думаешь, это так просто командовать фронтом?

— Ты разве об этом задумалась? Ты о другом задумалась — по глазам вижу. За Игната сердце беспокоится...

Через сыпучие пески движется колонна бойцов Шуйского полка. Люди идут, с трудом вытаскивая сапоги из песчаного грунта. Их гимнастерки черны от пота, лица иссушены зноем и жаждой.

Шагающего впереди всех Игната догоняет пожилой ткач.

— Заводи песню, запевало. А то итти несподручно.

Из-под непокорных кудрей смотрят озорные глаза Игната, с белесыми от песчаной пыли ресницами.

— Вот чудак. Какая может быть песня в пустыне? В горле пересохло, песку полон рот. Пой про себя «Наши кудри кудреваты» и ладно.

Далеко в небе гудит одинокий самолет. Закинув головы, глядят бойцы, как он растет на глазах.

Кружит по пустыне ветер, поднимает облака песчаной пыли, разгоняет дымки над барханами.

Возле потрепанного «фармана» выстроен весь отряд. Опираясь на крыло самолета, стоит Игнат с приказом войскам Туркестанского фронта в руках.

— «В ряде местностей Бухары вспыхнуло революционное движение... Приказываю всей нашей вооруженной мощью притти на помощь бухарскому народу в этот час решения... На вас смотрит сейчас вся Советская Россия и ожидает от каждого исполнения его революционного долга!.. Командующий Туркфронтом Михаил Фрунзе».

21

Мимо самого высокого бухарского минарета — Калян — с ревом пролетают три самолета. На их крыльях ясно виднеются красные звезды.

Паника на главном базаре. Во все стороны разбегаются люди, толпами набиваются в лавки, прячутся под сводами древних арок

Сарафона. В общей сутолоке невозможно отличить покупателей от продавцов.

Бегущие топчут виноград во фруктовом ряду, разбрасывают арбузы и дыни, прыгают через кучи спелых плодов...

И вдруг все в ужасе застывают на месте. Самолеты проносятся над самыми головами, чуть не задевая за крышу базарной мечети. Точно невиданные птицы кружатся по ветру белоснежные хлопья листовок.

Листовки падают в горшечный ряд... Их расхватывают мальчишки и взрослые, в суматохе добивая уцелевшие горшки.

Медный ряд. Мастера медного цеха и клепальщики посуды тесно сбиваются вокруг полуголого ремесленника с обожженными кислотой руками. Он тяжело и долго откашливается, прежде чем приступить к чтению листовки.

— «Эй, трудящиеся Бухары! Настал день вашей свободы, день вашего счастья, день победы. Скоро вы освободитесь от гнета, который терпели сотни лет...»

Кожевенный ряд. За кипами сыромятных кож собираются кожевники и сапожники. Один из них машинально сжимает в руках недошитую сафьяновую туфлю... Рано постаревший подмастерье в дырявых калошах держит листовку на уровне глаз.

— «...Мы с помощью трудящихся России... выступили против правительства эмира, чтобы помочь вам и освободить вас...»

На широких уступах живописного водоема Лябихауза, в глубокой тени деревьев располагаются водоносы и поливальщики со своими кожаными бурдюками. Они стараются не проронить ни одного слова, вылетающего из уст дяди Шерали, Карим-баба, одетого в черный бухарский халат... Старик говорит, почти не глядя на листовку. Видно, он помнит наизусть воззвание бухарского ревкома.

— «...Не поддавайтесь провокации приближенных эмира, провокации мулл, которые сотни лет, во имя шариата, сосали вашу кровь...»

Возле неповторимого желтого мавзолея Исмаила Саманида сидит кучка босых нукеров с ружьями на коленях. Они, вытянув шеи, слушают молодого человека с седой головой, в мундире десятника эмирской армии. В нем не трудно узнать одного из каторжников, побывавших на конференции бухарских коммунистов. У него в руках та же листовка.

— «Эй, бухарские солдаты!.. Знайте, что настал последний день эмира!.. Счастье его перевернется, корона и трон его наполнятся кровью. Не стреляйте в Красную Армию... Там ваши братья...»

Интимные покои эмира. Растерянный Мир-баба, заикаясь, оглашает последнюю строчку воззвания:

— «Да будут уничтожены эмир и эмирское правительство!..»

Сеид-Алим-хан вырывает листовку из покрытых синими венами рук древнего старца. В холодном бешенстве он отрывает от скомканного листка бумаги маленькие кусочки, медленно бросает их на ковер.

— Мы им ответим... Пиши! Для устрашения нечестивых и дрогнувших в вере казнить всех узников зиндона на берегу Шахруда! Пусть его воды станут красными! Пусть вся Бухара видит наши силу и ярость! Мы сказали...

Главный канал Бухары — Шахруд, протекающий через весь город. В каменном ложе чернеет вода.

К высокому берегу, звеня цепями, приближается колонна пленников эмира. Их руки связаны впереди — это знак предстоящей казни. Среди женщин бредет Ойгуль.

Колонну окружают нукеры личной гвардии эмира, в куньих шапках и высоких сапогах. У канала ожидают палачи, неподвижно облокотясь на секиры.

Созывая народ, ревут огромные трубы — карнаи.

Из кривых боковых улиц выбегают толпы вооруженных чем попало ремесленников. Кожевники размахивают большими ножами, кузнецы поднимают над головами молоты, оружейники потрясают кривыми саблями.

Толпа разрывает цепочку нукеров. Слышны выстрелы. Падает полуголый медник, падает седой каторжник в мундире десятника.

Но все сильнее натиск. Разбегаются уцелевшие гвардейцы, прыгают в воду перепуганные палачи.

Толпа окружает пленников. Их по одному, по два увлекают в боковые улицы.

Карим-баба закутывает Ойгуль в халат и уводит с собой.

Из-за поворота вылетает конный отряд, во главе с самим начальником есаулов. Но поздно. На земле валяются лишь обрывки цепей да несколько трупов. Проходы в ближайшие улички завалены перевернутыми арбами.

22

Высокие крепостные стены Старой Бухары. На гребне стены, скрываясь за выступами, стоят лучшие стрелки эмира.

Турецкий эфенди в форме султанской армии машет зеленым шелковым платком. Стену опоясывают огненные вспышки выстрелов.

Через кладбище наступает красный бухарский Восточно-мусульманский полк. В первых цепях виднеются делегаты конференции бухарских коммунистов и бойцы ферганского отряда Шерали. Сам он идет впереди, за ним следуют три боевых друга — Музаффар, Садык и Гафурака. Негромко командует Шерали:

— Прячьтесь за памятниками. Они уберегут от пуль.

Музаффар делает из рук рупор и повторяет приказ.

— За памятники прячьтесь! За памятники!

Точно эхо звучит зычный голос Садыка, покрывая треск выстрелов:

— Они уберегут от пуль!

Перебегая от одного высокого надгробья к другому, движутся вперед бойцы.

Чиркают пули по древним надгробьям, оставляя на камнях глубокие белые царапины.

Но вот кончается кладбище. На пути глубокая канава. Шерали перескакивает через нее широким прыжком, поднимает над головой гранату.

— Гранаты к бою! За мной!

Бойцы вынимают из-за поясов гранаты, срывают запальные кольца. В сотне метров впереди угрюмо темнеют массивные крепостные ворота.

И вдруг эти ворота распахиваются настежь. Из осажденной крепости выбегает толпа мулл и дервишей. Они устремляются навстречу красному бухарскому полку, распахивая халаты, срывая с голов чалмы.

Длинноногий худой мулла, бегущий впереди, вопит истеричным голосом:

— Остановитесь, во славу аллаха! Образумьтесь, правоверные!

Вся толпа воет на разные голоса:

— Слава аллаху! И Магомету, пророку его!

Ковыляющий на костылях дервиш рвет в клочья халат, в исступлении катается по земле.

— Обратите оружие против неверных! И все праведники встретят вас на пороге рая!

Похожий на мученика мулла пророчески поднимает к небу обе руки:

— Да будет проклят тот, кто выстрелит в святых шейхов! На колени перед учителями веры!

Бойцы бухарского полка в замешательстве остановились. У многих опустились руки с гранатами, кое-кто уронил винтовку.

Шерали в бешенстве кричит:

— Огонь!

Он бросает гранату, хватается за маузер. За ним стреляет Гафур-ака, но ружье дрожит в его руке.

Толпа мулл и дервишей бежит все быстрее. Немногие выстрелы тонут в их истошных криках.

— Алла! Алла! Во имя бога!

И вдруг длинноногий мулла взмахивает растрепанной чалмой. Муллы и дервиши разом бросаются ниц на землю.

За ними четким строем, как на учении, выстроены афганские стрелки с винчестерами. С равными интервалами трещат ружейные залпы.

Падают бойцы бухарского полка, скошенные убийственным ливнем свинца.

Валится на бок Гафур-ака... Его стальные очки разбиваются вдребезги.

Шерали бросает вторую гранату.

— Ложись!

Вперемежку с убитыми на землю ложатся живые. Оторопевший Музаффар стоит не шелохнувшись.

Снова звучат залпы. Падает Музаффар... странно топорщатся его маленькие усики на мертвом лице.

Уцелевшие красноармейцы отползают в сторону кладбища.

Садык волочит за собой безжизненное тело Гафура-ака... Шерали, отстреливаясь, отступает последним.

Фанатики вскакивают на ноги. Они в исступлении пляшут, выкрикивают гнусавыми голосами стихи корана, обнимают друг друга.

Над полем снова раздается их истошный вой:

— Во славу пророка! Убивайте вероотступников, продавшихся неверным! Убивайте слуг шайтана! Убивайте попирающих ногами шариат!

Афганские стрелки двигаются вперед, преследуя остатки бухарского полка. Они на ходу перезаряжают свои винчестеры, бросая на землю пустые обоймы.

В шум боя вступают новые звуки. Два самолета проносятся почти над самыми воротами. С гулким треском рвутся авиабомбы. Афганцы нарушают строй, растекаются по сторонам.

По большой дороге, ведущей к воротам, быстро катится облако пыли. Броневиков не видно, но слышен гул моторов и дребезжание брони.

Через несколько мгновений из желтого облака, мчащегося к воротам, раздается пулеметная стрельба.

Муллы и дервиши, смешавшись со стрелками, бегут под спасительную сень ворот.

Дервиш на костылях встает на их пути. Он плюется, царапается, бьет удирающих костылем.

— Стойте, воины ислама! Умирайте, мученики!

Дервиша сбивают с ног. Одинокий стальной костыль торчит на каком-то бугре.

Мимо костыля проносятся броневики, врезаются в бегущую толпу.

Турецкий эфенди, прислонившись к амбразуре угловой башни, что-то приказывает в телефонную трубку.

За крепостной стеной стоит батарея. Пушечные жерла наведены на открытые ворота.

Прямой наводкой стреляют пушки. Падают на землю убитые афганцы и дервиши...

Грузно оседает на бок подбитый броневик. Но поздно! За броневиком бегут цепи наступающей пехоты. Саперы быстро подводят мины под башни ворот.

Из подбитого броневика выскакивает Игнат, опоясанный пулеметными лентами.

— Рвите стену! Рвите, товарищи!.. Саперы! Огонь!

Оглушительный взрыв. Медленно оседает, брызгая кирпичным дождем, большой кусок стены.

В пролом врываются бойцы Шуйского полка, перемешиваясь с остатками отряда красных бухарцев.

Снова ухают пушки. Смертельно раненный Игнат сползает в канаву.

Он лежит на дне пересохшего арыка, его руки судорожно царапают землю. Издали доносятся отрывочные возгласы:

— За Ленина!.. За революцию!.. Вперед!..

Лицо умирающего становится строгим, почти торжественным.

Батарея молчит. На зарядных ящиках сереют трупы артиллеристов.

Растерянный офицер на башне еще пытается что-то бормотать в телефонную трубку. И вдруг роняет ее из рук, захлебнувшись на полуслове.

Подкравшийся сзади Садык прячет в ножны свой нож, заглядывает в остановившиеся глаза, похожие на большие сливы.

— А-а... Турецкий эфенди! И ты здесь...

Кривая улица, ведущая от ворот к базару, перегорожена завалом из огромных бревен. Из каждого окна и с каждой крыши идет беспрерывная пальба.

23

Вагон Фрунзе стоит на запасном пути узловой станции.

За окнами чуть брезжит рассвет. Весь стол завален картами и оперативными схемами. Востросаблин, нагнувшись над планом Старой Бухары, рисует кружочки и стрелки.

Погруженный в раздумье Фрунзе ходит взад и вперед. Наконец он прерывает молчание.

— Как вы оцениваете обстановку?

Востросаблин выпрямляется, снимает пенсне.

— Видите ли, Михаил Васильевич... Мы ворвались в Бухару с двух сторон: со стороны Каршинских ворот... и здесь, через Самаркандские ворота.

Командующий низко склоняется над картой.

— Так... Но мы втянулись в тяжелые уличные бои. В предместьях города каждый дом — крепость, а у них десяток стрелков против каждого нашего. Хватит ли сил?.. Войска четвертые сутки в бою.

Востросаблин щелкает крышкой часов, смотрит на циферблат.

— Член Реввоенсовета товарищ Куйбышев телеграфировал из Таш-

кента. Он выслал все, что только возможно: партийную дружину, школу красных курсантов имени Ленина, добровольческий отряд железнодорожников... Эти части сейчас вступают в бой, наносят вспомогательный удар через Каракульские ворота... В Ташкенте осталась одна караульная рота.

Фрунзе просматривает записи в блокноте.

— А где отряд ферганских дехкан, который обещал Ахунбабаев?

— Уже в бою. Я направил их на поддержку Восточно-мусульманского полка.

На пороге салона появляется член бухарского ревкома Джаффар. Он сильно расстроен, но старается держать себя в руках.

— Товарищ Фрунзе, Михаил Васильевич! Восстание в городе выдыхается. У наших мало оружия, а штурм как будто даже ослабел...

— В головных батальонах выбыла половина... Резервы... туго с резервами, — поддерживает его Востросаблин.

Командующий фронтом полон оптимизма.

— Вы оба не учитываете обстановки, которая должна сложиться сегодня к вечеру. Мы сдавим эмира со всех сторон, оставим только один выход — сюда, на Гиндж-Дуван, прямо в мышеловку — на сабли нашей чарджуйской группы. Покидая Бухару, нукеры потеряют всякое желание воевать, начнут разбегаться, превратятся в сброд...

Востросаблин недоверчиво пожимает плечами.

— Сорок три тысячи сброда? Видите ли, Михаил Васильевич, я учился в академии генерального штаба...

— Вот вы и обиделись. Напрасно. Есть такие вещи, о которых даже и понятия не имели ваши ученейшие профессора. Что они знали о марксизме? О стратегии пролетарской революции?

— Помяните мое слово: мы к вечеру будем вынуждены перейти к обороне.

Фрунзе отвечает с несокрушимой убежденностью:

— Не перейдем! Владимир Ильич Ленин говорит, что «оборона — это смерть восстания». А что сейчас происходит в Бухаре? Революционное восстание угнетенных масс.

Джаффар с несвойственной ему горячностью подбегает к командующему.

— Давайте резервы! Иначе наше восстание умрет. Мы снова будем отброшены назад, во мрак средневековья, может быть, на долгие годы... Народ Бухары умоляет о помощи!

Востросаблин отворачивается к окну, невидящими глазами смотрит на пустые станционные пути.

— Михаил Васильевич!.. Какими же силами вы рассчитываете выбить эмира из Бухары?.. Без резервов? Или думаете применить какую-нибудь новую доктрину? Может быть, воевать без войска?

Фрунзе звонит в висячий звонок. В салон входит адъютант.

— Подать к полевому штабу все машины. Мы едем в Бухару.

Командующий поворачивается к своим недоумевающим собеседникам.

— Будь по-вашему. Ввожу в бой резервы... Мы с вами тоже чего-нибудь стоим, товарищ Джаффар... А главнейший наш резерв — революционный дух бойцов, их вера в победу советской власти! Любовь к нашей партии, помноженная на ненависть к эмиру, заменит нам тысячи штыков...

Над крышами Бухары звучит музыка штурма.

В кривых переулках кипит рукопашный бой.

Сверху, из узких окон старинного здания, ученики духовного училища — медресе — бросают гранаты, льют кипяток.

По крышам карабкается красноармейский отряд под командой Степана. Бойцы спускаются во двор, цепляясь за резьбу на колоннах, атакуют с тыла защитников медресе.

В полувысохшем русле арыка группа бойцов Восточно-мусульманского полка бьется насмерть с ферганскими басмачами.

В один клубок сплетаются два тела — чернобородый курбаши низенького роста душит за горло Шерали. Короткая борьба... Шерали наносит удар ножом. Грузно оседает тело курбаши в жидкую грязь.

Старый ишан, похожий на хищную птицу, нагибается над арыком с пистолетом в руке, и тут же падает, смятый подошедшим броневиком.

Сквозь дым пожарищ проносятся броневики.

Через базарную площадь, мимо горящих лавок, скачет красная конница.

На вершину минарета с трудом втискиваются Фрунзе и Джаффар.

Снизу по крутой лестнице карабкается Востросаблин. Он говорит, с трудом переводя дыхание:

— Нет, знаете, я не мастер по минаретам лазить...

Михаил Васильевич рассматривает в бинокль общую картину штурма.

— Ну вот и получилась атака... а на резерве было всего два слова: коммунисты, вперед!..

Через стекла бинокля виднеются красноармейские цепи, форсирующие каменное русло канала Шахруд.

От орудийных залпов дрожат окна в конторе компании Зингер. Одетый по-дорожному Уолфорд сидит у горящего камина и, методически просматривая папки, бросает в огонь какие-то бумаги.

— Возьмите меня с собой, патрон. Мне бы только добраться до Стамбула, — звучит умоляющий голос Эсонбая.

На губах американца играет его стандартная «деловая улыбка».

— Что я слышу, мой дорогой Эсонбай? Как вы можете покинуть землю своих предков? Любимую девочку, которая где-то здесь? Отцовское наследство? Особенно сейчас, когда перед вами открываются блестящие перспективы.

Джадид с недоумением и страхом смотрит на своего шефа.

— Попасть в руки Чека? Как попадут в Ташкенте все друзья Рыскулова?

Теперь Уолфорд выдавливает из себя почти отеческую улыбку:

— Между нами говоря, я никогда серьезно не смотрел на господина Рыскулова. Он слишком открыто добивался ухода русских... Но сама идея создать туранское государство, государство тюрков, объединить мусульман Средней Азии, Афганистана, Ирана мне представляется очень практичной... Вы имеете счастливый случай выйти в лидеры панисламизма и пантюркизма, а там, как говорится, или пан, или пропал...

В отдалении звучит залп тяжелой батареи. Кривятся на стене фотографии и схемы швейных машин.

На лице джадида отражается жестокая внутренняя борьба. Чувство ужаса мгновенно сменяется выражением какой-то отчаянной решимости.

— Вы говорите, как истинный джадид, мистер Уолфорд!

— А может быть, я действительно джадид? Что же, Рыскулов

снят со всех постов, выходит в тираж, но он кое-что нащупал. Вы тоже должны проникнуть в большевистскую партию. Временно. Ведь неизвестно, сколько продлится этот большевистский кошмар.

— Нам понадобятся большие средства, — поблескивая жадными глазами, вставляет Эсонбай.

— Очень хорошо. Вы переходите на деловой язык. В средствах можете не стесняться. Вообще для борьбы с русскими хороши все средства... Но не повторяйте рыскуловских ошибок. Действуйте более тонко... Да, обратите особое внимание на историю.

— Стоит ли на это тратить время, патрон?

Американец между делом продолжает разбирать бумаги.

— О, да... Побольше рассказов о добрых узбекских ханах и злых русских царях. Все старое есть прекрасно...

Уолфорд размешивает кочергой в камине. Шипя, разгораются сырые поленья.

— Ну, пока довольно. Временно. Подробные инструкции вы получите в Ташкенте от людей господина Троцкого.

— Как? — нервно вскрикивает ошалевший Эсонбай.

— Вот так. Учитесь, юноша. Учитесь и молчите. Молчите и действуйте... На прощанье я вам поручаю собрать ваших джадидов и сжечь склады хлопка. А потом кричите на всех базарах о своей преданности революции... Как говорится, хорошо смеется тот, кто смеется впоследствии...

Змеиный взгляд Уолфорда буравит новую папку. Сразмаху летят в камин бумаги. Буйно, ярко вспыхивает огонь...

Пылают огромные хлопковые склады. Темное зарево пожара поднимается над окрестными кварталами.

К складам бегут толпы бухарской бедноты вперемежку с бойцами Шуйского полка.

Люди с бурдюками и кувшинами подбегают к большому хаузу... в оцепенении останавливаются, увидев пересохшее дно.

Возле раскаленной докрасна стены, в клубах тяжелого дыма встречаются Шерали и Джаффар. Член ревкома кричит, перекрывая шум пожара.

— Шерали, скорее, скорее!.. Товарищ Фрунзе приказал наполнить арыки во что бы то ни стало!

— Я понимаю... эмир закрыл воду... Но где головной арык, Джаффар? Кто это знает?

Улица кузнецов. Возле закопченной кузницы стоят Джаффар, Шерали и Садык, держа в поводу коней.

Их окружает целая толпа мальчишек, одетых в рваные кожаные передники. Это ученики кузнечного цеха.

Джаффар заканчивает свою речь:

— Почтенные и уважаемые мальчики, будущие искусные кузнецы! Неужели вы не поможете нам в час испытания? Если вы не хотите, чтобы вашу молодую кровь высосали пауки, помогите нам найти воду. Хлопок горит... Наш народный хлопок...

Густой голос Садыка присоединяется к просьбе Джаффара.

— Взываем к вам: помогите! Красные бойцы изнывают от жажды и раненые изнемогают...

Вперед выбегает мальчуган лет четырнадцати.

— Я знаю, где дом хранителя воды! Я ковал его лошадей.

Бойцы мигом вскакивают на коней. Джаффар усаживает ученика кузнецов впереди себя.

— Показывай путь. Ты выезжаешь на хорошую дорогу, сын мой!

На женской половине богатого дома, в сторонке от сбившихся в кучку жен, молится лысый важный вельможа. Садык поднимает его за шиворот.

— Показывай, где головной арык!

Хранитель воды, извиваясь в руках Садыка, заискивающе улыбается.

— Вода — это жизнь, храбрые воины.

Шерали опускает свой пистолет.

— Согласен. Вода — это жизнь, и твоя жизнь тоже.

Вельможа суетливо надевает калоши.

— Головной арык не близко. А вы не обманете меня, господа большевики?

Джаффар торопливо идет к выходу.

— Не обманем, если ты поспешишь.

Вдогонку визгливо голосят жены.

Бешеным аллюром мчатся кони по пустынной горной дороге.

За спиной Шерали, вцепившись в его широкие плечи, трясется потерявший всю свою важность хранитель воды.

Заброшенное селение.

На улицах не видно ни души.

Лысый вельможа большим ключом открывает дверь деревянного амбара.

Напрягая могучую шею, Садык поворачивает ворот. Поднимается огромная деревянная задвижка. Буйным потоком хлещет вода.

Бегут сильные струи по арыкам. Растекаются по боковым протокам. Припав к ним лицом, пьют усталые бойцы, черпают воду горстями, фляжками, котелками...

С жадностью утоляют жажду кони.

По арыку медленно поднимается вода, течет навстречу темному зареву пожара. Со всех сторон раздается громкое «ура».

Кабинет Уолфорда. Американец стоит возле открытого сейфа, отсчитывая полковнику Осипову крупные купюры с портретами президента Георга Вашингтона.

— Сожалею, мистер Осипов, что вы покидаете эту прекрасную страну... Надеюсь, временно... Его превосходительство барон Врангель произвел вас в полковники, а мы... Пользуясь приятным случаем подтвердить, что вы наш лучший кандидат в военные диктаторы этого края.

Лучший кандидат в диктаторы аккуратно рассовывает доллары по карманам френча.

— Я убежденный монархист, мистер Уолфорд.

— Очень хорошо. А может быть, я тоже монархист? Во всяком случае, попрошу вас позаботиться об отъезде его высочества. Он нам еще нужен. Временно... А вы, как говорится, есть знаток хорошего драпа...

Подготовка к «хорошему драпу» в полном разгаре. Из малого подъезда эмирского дворца выносятся дорожные тюки, кованые сундуки, скатанные в трубки ковры.

Евнухи усаживают на верблюдов томных гаремных красавиц.

По двое взбираются на коней упитанные мальчики с локонами и челками, в ярких, почти балетных одеждах. Это бачи из мужского гарема.

Несколько дюжих нукеров грузят на слона золотой рояль. Ими распоряжается Жермен, одетая в форму кавалерийского есаула. Кунья шапка то и дело сползает с ее высокой прически.

Среди невероятной толчеи, на ступенях подъезда появляется Осипов, по-наполеоновски скрестив руки на груди.

— Где его высочество?

В огромном парадном зале на троне своих предков неподвижно сидит Сеид-Алим-хан. Сейчас его матовое лицо больше чем когда-либо напоминает лицо трупа.

В зал вбегают Осипов, Жермен и двое нукеров, но эмир никого и ничего не видит.

Полковник бесцеремонно трясет его за плечи.

— Ваша милость, караван готов. Нельзя терять ни минуты.

Эмир недвижим. Тогда Осипов и Жермен хватают повелителя Бухары под руки, насильно стаскивают с трона, тащат к выходу. Его высочество по пути хватается слабыми руками за резные двери.

Пушечный залп гулко отдается под сводами опустевшего тронного зала.

К малому подъезду подводят любимого вороного коня его милости.

На ступеньках сидит Мир-баба с огромной дворцовой книгой на коленях.

— Ничтожный летописец вашего величия напрягает слух, мои перья отточены и дворцовая книга раскрыта.

Сеид-Алим-хан немного приходит в себя.

— Пиши... В своих непрестанных заботах о благе страны нашей решили мы отправиться на богомолье по святым местам, в Куляб...

— Записано дословно... А кому повелено остаться наместником высочества в благородной Бухаре?

По лицу эмира пробегает гримаса гневного отчаяния.

— Трусы! Одни жалкие трусы кругом... Как жаль, что Ибрагим-обманщик бежал из нашего зиндона...

— Он здесь, — неожиданно раздается голос полковника Пейли.

Следом за ним к подъезду подходят Ибрагим-обманщик в халате из гиссарского шелка и Кекеши в своей неизменной куртке австрийского военнопленного.

Разбойник обращается к повелителю Бухары как равный к равному:

— Жалеть не стоит, ваша милость. Явился я в надежде, что вам сейчас может пригодиться эмир воров.

В ответ раздается глухой, мертвенный голос:

— Сказал ты правду: воры — вернейшая опора наша. Возьми мой перстень. Назначаем наместником высочества тебя! Мы сказали.

Новый наместник с поклоном принимает перстень. Осипов вскакивает на своего белого иноходца.

— Пора в путь, пока свободна дорога на Гидж-Дуван.

Эмира подсаживают на коня.

Тронув поводья, он шипит:

— Прощай, наш наместник! Мы ждем докладов железом и кровью!..

Караван двигается в путь... У малого подъезда остаются только двое — Мир-баба и Ибрагим-обманщик.

— Записывай в дворцовой книге... Мы сего числа приняли почетный титул — Мулла-Мухамед, Ибрагим-бек, диван-беги и тубчи-баши, ляшкар-баши, сын Чока-бая полковника...

Летописец приходит в крайнее изумление.

— Позволь, но в государстве больше не осталось высоких должностей. Ты все забрал себе. Ты шутишь.

Разбойник важно расправляет свою огненно-рыжую бороду.

— А если я даже украл пару титулов? Что с того? Пиши.

Мир-баба покорно склоняется над книгой, бормоча под нос:

— Я припоминаю. Такое тоже было... При деде нашего эмира наместником был назначен вор один...

По пустыне едут отборные всадники эмира. Под их охраной шагают верблюды с подвязанными колокольчиками, увозя гарем и тюки с несметными сокровищами. Шествие замыкают движущиеся холмы — это идут слоны с тяжелой кладью.

Догоняя караван, громыхает большая коляска, доверху заваленная чемоданами и узлами.

Среди горы вещей виднеются пассажиры — уже отпавший кандидат в премьеры Туркестана Батурин, его смахивающая на сову супруга и два великовозрастных гимназиста.

Коляску обгоняет с угрюмым ворчанием солидный, похожий на огромный сундук, автомобиль. Холодные змеиные глаза мистера Уолфорда напряженно всматриваются в песчаную даль.

На ишаках трусят две закутанные в паранджи женские фигуры. Они сворачивают на боковую тропинку, чтобы дать дорогу беспорядочным толпам бегущих нукеров.

Одна из женщин приподнимает черную волосяную сетку. Под ней виднеется хмурое лицо Пейли.

— К чорту! Оказывается, Средняя Азия, действительно, для нас довольно средняя...

Спутник полковника также откидывает сетку, открывая свое настороженное узкое лицо.

— Это у вас чисто нервное, полковник. Куда же мы теперь?

— Наша миссия в Ташкент закончена. Предстоит миссия в Тибет. А здесь пока остается мисс Хадсон...

— Сказать по чести, я предпочел бы Токио... Я начинаю уставать от пустынь. Мы уже три года живем, как скорпионы.

— Не спешите. Будет и Токио... Вообще вы далеко пойдете, капитан Флетчер. Вы отлично сыграли роль красного венгра Кекеши. У вас счастливая способность во всех случаях падать вверх...

Оба ишака исчезают, словно растаяв в сизой дымке предутреннего тумана.

Возникает тревожная музыка погони.

Над барханами встает жестокое солнце пустыни. Его лучи отсвечивают на обнаженных клинках красной конницы, налетающей на караван эмира.

Передний всадник поднимается на стременах. На мгновение мелькают черные мягкие усы Степана.

Поют кавалерийские трубы. В разные стороны разбегаются вьючные лошади.

Трепещущие красавицы спрыгивают с верблюдов, устремляются, сами не зная куда.

Из разбитых ящиков сыплются массивные слитки, монеты, драгоценные украшения.

С огромной спины слона сваливается золотой рояль, с грохотом стукается оземь.

Красные кавалеристы окружают караван, сгоняя слонов и верблюдов в кучу.

Карьером мчатся по высохшему руслу реки несколько всадников. Конь о конь скачут потерявший престол Сеид-Алим-хан, неудавшийся «военный диктатор» Осипов и эфемерная «правительница Средней Азии» Жермен.

Позади в облаках песчаной пыли мелькают куньи шапки личной охраны.

25

В музыке ширится героическая тема.

У входа в падишахский арк замирают последние выстрелы. В цитадель врываются бойцы Восточно-мусульманского полка.

В тронный зал с винтовками наперевес входят Джаффар, Шерали, Ахунбабаев, Карим-баба, Садык, Курбан Саидов и Сулейман Турдыев.

В углу стоят, ухватившись друг за друга, виднейшие сановники эмирата. Среди них — куш-беги, есаул-баши, Науруз-зур...

Бурлит огромная площадь Регистан, заполненная ликующим народом. В разных местах стихийно возникают митинги.

Торжественная музыка народного праздника заглушает речи, но все понятно и без слов. На фоне основной музыкальной темы победы слышны голоса бесчисленных народных инструментов, от саза и сурная до балалайки и баяна.

Через толпу с трудом пробирается Шерали. Он все время оглядывается по сторонам, всматривается в лица встречных женщин, догоняет мелькнувшие вдали заплетенные черные косички.

Шерали проталкивается через плотную стену зрителей, с восторгом глядящих на русскую плясовую. Другая группа окружает народного узбекского певца.

Наконец Шерали подходит к огромному костру, опоясанному плотным кольцом женщин в парандже. Одна за другой молодые девушки срывают свои глухие покрывала и сетки из конского волоса, швыряют их в огонь.

Несколько темных фигур в ужасе отшатываются от Ойгуль, приглашающей их приблизиться к костру.

Шерали бросается к девушке. Его любимая со слабым криком падает к нему на руки.

Бережно несет он свою дорогую ношу, тихо-тихо шепчет в маленькое ушко:

— Вот и встретились, моя звездочка, моя красавица, моя любовь. Хорошо встретились... Счастливо встретились!..

Михаил Васильевич Фрунзе въезжает на площадь верхом на рыжем коне с белой отметиной на лбу. Народ расступается, приветствует его ликующими возгласами, осыпает цветами.

У главного подъезда эмирского дворца стоит почетный караул. К командующему фронтом подходит Степан:

— Разрешите доложить. Захвачен личный багаж эмира.

Бойцы выносят вперед драгоценные, расшитые жемчугом халаты, усыпанные каменьями шашки, седла, убранство для коня.

Фрунзе, нагнувшись в седле, рассматривает эти необычные трофеи.

— Пошлем их в Иваново-Вознесенск, в городской музей, как память об участии ткачей в разгроме эмира...

Из какого-то темного угла появляется древний летописец, прижимая к груди дворцовую книгу.

— Я здешний летописец Мир-баба. Приветствую высокого сардара! Что повелите записать в дворцовой книге в день вашего вступления в благородную Бухару, именуемую с древности «Звезда Востока»?

Михаил Васильевич с трудом удерживается от смеха:

— Я боюсь, почтенный старец, что вам придется переменить профессию. Народной Бухаре не понадобится придворный летописец... А книгу мы тоже отправим в музей.

Мир-баба приходит в полное отчаяние:

— Не может быть! Не верю... Как может от летописца отказаться победоносный сардар? И от дворцовой книги?.. И, значит, от дворца?! Такого не бывало и не будет!

— Многое такое, что не бывало раньше, свершает теперь народ...

Летописец, не слушая, горестно восклицает:

— Погибла Бухара и закатилась «Звезда Востока»!

— Вот уж неверно! Сегодня Бухара вырвалась из подземного мрака и наконец увидела звезды... Кстати, взгляните на небо, они все на месте... Да, и на каждой шапке у нас по звезде!..

Сдвинув на затылки шлемы с красными звездочками, у малого подъезда собираются в кружок бойцы Шуйского полка.

Гармонист перебирает лады. Низкий грудной голос по-своему запевает песню Игната:

Мы рабочие ребята,
Наши кудри кудреваты,
Наши кудри кудреваты...
Раз!..

Через распахнутые настежь окна песня долетает до личных покоев эмира. Здесь повсюду видны следы поспешного бегства — на полу валяются разбросанные бумаги, все шкафы открыты, на стенах вместо увезенных ковров голубеют свежие пятна.

Связисты подключают линию полевого телеграфа.

У аппарата Морзе стоит Настя, прислушивается к песне.

Наши кудри мы кудрили,
Чтобы девушки любили,
Чтобы девушки любили...
Нас!..

Она закрывает лицо рукавом своей кожанки.

К девушке подходит Мархамат, обнимает ее за плечи, нежно гладит по волосам.

— Не надо, Настя, не надо. Мы ведь с тобой тоже солдаты... Какие же могут быть слезы у солдат?

К телеграфисткам приближается Фрунзе, внимательно смотрит на обеих, кладет на стол исписанный листок бумаги.

— Ну, выше головы, товарищи... Телеграмма Владимиру Ильичу Ленину.

Настя берет себя в руки, садится за аппарат.

На фоне стука телеграфного ключа звучит взволнованный голос Мархамат:

— «Крепость Старая Бухара взята сегодня штурмом объединенными усилиями красных бухарских и наших частей. Пал последний оплот бухарского мракобесия и черносотенства. Над Регистаном победно развевается красное знамя...»

Над древней башней гордо развевается на ветру алый стяг.

В быстро наступающих сумерках на площадях Бухары загораются тысячи победных костров.

Фрунзе стоит на открытой террасе, высоко взметнувшейся над городом. К нему подходит Куйбышев, облокачивается на каменную балюстраду.

Они оба прислушиваются к многоголосой симфонии победы, звучащей над площадями огромного города.

Наступившее молчание прерывает Фрунзе:

— А знаете, Валериан Владимирович, мы непременно разобьем любых врагов... Ведь до сих пор попытки удушения нашей революции кончались крахом. Иначе и быть не могло, ибо безмерны запасы энергии, таящиеся в недрах народа, борющегося за свою свободу и лучшую жизнь...

Куйбышев вдруг припоминает нечто очень важное.

— Да, Михаил Васильевич, Москва утвердила наше решение о создании в Ташкенте Государственного университета. Декрет Совнаркома будет опубликован на-днях...

Фрунзе перегибается через перила, чтобы лучше разглядеть освещенную пламенем костров праздничную площадь.

— А вот и будущие студенты... Сколько угодно студентов...

Куйбышев всматривается в вечернюю мглу. Всюду, сколько видит глаз, сверкают гирлянды огней, вокруг них кружатся веселые хороводы.

— Они сегодня выдержали первый экзамен на почетное звание советских людей... Вот подлинное сокровище Бухары — ее свободный народ, народ труженик и созидатель!..

На фоне ночных костров Шерали и Степан сжимают друг друга в крепких объятиях мужчин. Так обнимаются боевые друзья, так обнимаются родные братья.

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

М. РОММ

Народный артист СССР

ЛИТЕРАТУРА И КИНО

Кинематограф — искусство молодое. На протяжении немногих десятилетий своего существования оно беспрерывно испытывает сильнейшие влияния смежных искусств. Отражая жизнь как отражает ее и театр и проза, кинематограф постепенно накапливает свои художественные приемы, вырабатывает свой особый язык, который в наши дни достиг высокой степени совершенства.

Каждый приходящий в кинодраматургию писатель обязан постичь и усвоить особенности этого языка, полностью овладеть им, что, кстати, вполне доступно для человека, литературно одаренного и искренне желающего работать в кино.

Последнему обстоятельству — искреннему желанию — я придаю особое значение. Тяга в кинематограф велика, но эта тяга чаще объясняется пониманием его популярности, чем уважением к нему. Я знаю случаи, когда писатели приходили работать в кино, не любя и не понимая его, приходили только потому, что им казалось занятным попробовать свои силы и в этой области, потому что их привлекал результат — выход картины на экран. Но при таком отношении написать полноценное литературное произведение для кино невозможно, какими бы талантами и литературной опытностью ни обладал автор.

В одном из сценарных отделов я видел заявление молодого кинодраматурга, недавно окончившего ВГИК: «Прошу прикрепить ко мне соавтора для доработки сюжета и диалога с тем, чтобы его фамилия не фигурировала в титрах». В этом же отделе видный писатель — автор сценария — в ответ на ряд замечаний режиссера, который, в частности, утверждал, что сценарий длинен, заявил: «Сокращайте и дорабатывайте, как хотите. Это уж ваше дело. Я свою работу кончил». В обоих примерах одна тенденция: рассматривать сценарий как сырье, как недубленую кожу. Такое отношение к своему труду, к своему искусству — смерть кинодраматурга.

Пристальное внимание к кинематографу, желание постигнуть и понять его, интерес к его своеобразному языку, ответственное отношение к своей работе над сценарием во всех деталях, начиная от лепки сюжета, кончая особо тщательной отделкой каждой фразы, ревнивая любовь к своему творению, стремление двигать киноискусство вперед, улучшать его, искать в нем новые выразительные формы — вот те необходимые условия, без которых невозможно овладеть профессией кинодраматурга.

Разумеется, в одной статье нельзя дать всестороннюю характеристику кинодраматургии, исчерпывающее описание всех особенностей

Переработанная стенограмма беседы на Всесоюзном семинаре кинодраматургов.

кинематографа; я выделяю лишь те черты нашего искусства, которые кажутся мне наиболее важными в рабочем, практическом отношении и недоучет которых часто влечет за собой неудачу сценарной работы.

Первая и главная особенность кинематографа — это его массовость. Можно, вероятно, устать, слушая постоянные напоминания об этом обстоятельстве, но тем не менее я вынужден начать именно с него. Народный характер киноискусства накладывает отпечаток на все его стороны. Массовость кинематографа должна учитываться уже при выборе темы.

В переводе на язык цифр успех картины означает, что ее за год просматривают до 40 миллионов человек.

Следовательно, картина должна понравиться всем или почти всем, а значит, она должна быть понятна всем. В этом — первая особенность кинематографического письма: его популярность.

Дальше. Картина должна быть понятна всем, значит, она должна быть проста. Вот вторая особенность кинематографического письма: простота, наглядность.

Картина рассчитана на миллионы зрителей, следовательно, она должна быть масштабна по замыслу и его выполнению. Я имею в виду масштабность особого рода, у которой нет ничего общего с количеством массовок или размером декораций, — я говорю о масштабности мышления автора. Даже если речь идет о любви какой-нибудь самой скромной пары, этот частный случай должен быть написан как крупное явление, чтобы в нем максимально отражалась глубина жизненных проблем, волнующих нашего зрителя.

Картина должна доходить до сердца каждого человека, следовательно, речь в ней должна итти о событиях, близких каждому и волнующих каждого.

Когда мы не считаемся с этими закономерностями кинематографа, зритель отвечает тем, что валом валит на недостойные, мелкие, но зато простые и понятные картины.

Необычайная массовость киноискусства тесно связана также с его способностью обобщать, типизировать явления жизни. Пожалуй, из всех искусств кинематографу это свойство наиболее присуще.

Зритель верит происходящему на экране (если это убедительно сделано) и рассматривает кинозрелище не только как отражение жизни, но подчас как непосредственную жизненную действительность. Эта вера в правду экрана глубочайшим образом связана со спецификой киноискусства, с его необыкновенной фактографичностью. Отсюда огромное агитационное воздействие кино. Отсюда же и поистине невероятная популярность киноактеров, особенно исполнителей положительных ролей: зритель рассматривает их как героев современной действительности и питает к ним исключительную любовь.

Понимание массовости, народности нашего искусства нужно в себе развивать. Работая над сценарием, нужно постоянно — ежечасно, ежеминутно — напоминать себе об этой особенности кинематографа, все время думать о ней, проверять себя именно с этой точки зрения. Мне кажется, что все остальные свойства, о которых я дальше буду говорить, непосредственно связаны с этим первым и лично для меня главным, решающим свойством киноискусства — его массовостью.

Важнейшей особенностью киноискусства я считаю его конкретность и грубость. Я с удовольствием заменил бы слово «грубость» каким-нибудь другим, более деликатным, но, по совести говоря, не могу этого сделать, ибо хочу заострить внимание на некоторых важных свойствах сценарного письма.

Говоря о грубости, я имею в виду лапидарность замысла, отчетливое, крепко сколоченное движение сюжета, ясное, недвусмысленное из-

ложение основной идеи, выпуклое выражение ее в действиях героев. Кинематограф может быть чрезвычайно тонким и изящным в отделке эпизодов, в разработке каждого отдельно взятого куска, но только тогда, когда основное движение картины сделано с ясной и, повторяю, грубой точностью.

Приведу пример из области иного искусства — скульптуры (пример этот кажется мне особенно наглядным, может быть, потому, что я в прошлом — скульптор). Работая над статуей, скульптор должен прежде всего сделать железный каркас. На этом каркасе потом будут держаться пуды, а то и десятки пудов глины. Из толстых железных прутьев выгибается остов будущего произведения, на него навязывается проволока, десятки палочек и т. п. Затем на все это сооружение набрасывается глина. Если в каркасе, который представляет собой грубую проекцию замысла, допущена где-либо даже небольшая ошибка или неустойчивость, то потом железные концы неизбежно вылезут из уха, шеи, живота или руки статуи. Какой бы тонкости ни добивался скульптор, моделируя и отделывая свое творение, каркас должен быть сделан крепко, солидно, грубо и безошибочно точно.

То же самое происходит и в кинематографе: чем крепче, грубее каркас, тем тоньше и свободнее вы можете отделывать каждый эпизод. Каркас невидим зрителю: ему кажется, что эта свободно, вдохновенно вылепленная фигура вышла из-под рук скульптора сама собой; на самом же деле вдохновенному творчеству художника предшествовала грубая работа молотобойца и слесаря.

Говоря о «грубости» основы кинематографического зрелища, нужно сразу же вспомнить о необыкновенной тонкости его деталей. Кинематограф с его способностью пристального и подробного наблюдения за человеком, с крупным планом лица, руки, вещи более чем какое-либо другое искусство является искусством выразительной детали, которая подчас говорит больше, чем сотни слов.

Умелое пользование деталью — одна из основ кинематографического письма.

Выше я говорил о конкретной наглядности кинематографа. Как известно, сценарий — это описание будущей картины. Умение ясно видеть и слышать все, буквально все, что будет впоследствии показано на экране, умение записать это так наглядно, чтобы при экранном воплощении не могло возникнуть никаких кривотолков, — вот основное требование к мастерству кинодраматурга. Только при соблюдении этого условия автор сценария действительно является автором картины.

Хорошо написанный сценарий доставляет эстетическое наслаждение тем, что вызывает впечатление проходящей перед вами на экране картины во всех ее подробностях, во всей ее выпуклой конкретности.

Очень важная особенность кинематографа, лежащая в самой его основе и тесно связанная с его массовым характером, это зрелищность. Не побоюсь сказать, что в какой-то мере кинематограф может быть назван искусством площадным (кстати, не вижу в этом слове ничего обидного). Во всяком случае, кинематограф прежде всего и больше всего — зрелище.

К сожалению, об этом очень часто забывают наши кинодраматурги. В результате сценарий подчас представляет собой поток слов, произнесенных героями в бедной, равнодушно выбранной среде. В картине, поставленной по такому сценарию, нечего смотреть, ее можно слушать, закрывши глаза. Мы переживаем период «театрализации» кинематографа, увлечения диалогом. Это явление временное. Народ настойчиво напоминает нам о своей любви к кинематографическому зрелищу, он упорно голосует за зрелищные картины.

Очень важная особенность кинематографа заключается в том, что он более чем какое-либо другое искусство является *искусством действия*. Если для театральной драматургии борьба, столкновение воль являются законом построения сюжета, то в сценарии эта борьба должна быть выражена особенно наглядно, активно, энергично, в цепи ясных поступков. Кинематограф не терпит бездейственных кусков.

Это связано с непрерывностью течения кинематографического зрелища. В театре существуют антракты, кроме того, в длинных диалогах пьесы заложены скрытые паузы действия, скрытые интермедии; в прозе автор волен делать любые отступления. Кинематограф — это полтора часа быстро текущего действия, которое должно захватывать зрителя с первой же минуты и до того момента, когда на экране появляется надпись «конец». Но чтобы захватить зрителя, овладеть его вниманием, держать его в постоянном напряжении, действие картины должно развиваться непрерывно, последовательно и стремительно.

Именно поэтому я сторонник строгой логичности сценария. Каждое положение, каждый поступок должны быть подготовлены логикой развития, должны возникать как естественное следствие всей цепи действия и проявления характеров. Все, что возникает нелогично, не подготовлено предыдущим, остается непонятным для зрителя. Но экран не оставляет в запасе даже нескольких секунд, которые можно пожертвовать на размышление: картина стремительно движется дальше, непонятое остается неувиденным и неуслышанным, и в восприятии зрителя образуется брешь. Если этих разрывов в цепи развития картины накапливается несколько, картина делается скучной, интерес обрывается, собрать внимание зрителя заново уже невозможно. Чем эмоциональнее замысел картины, тем строже следует выдерживать логическую сторону сценария.

Стремительность развития действия при ограниченном размере картины определяет следующую особенность кинематографа — его *лаконичность*. Это общеизвестно, и тем не менее об этом постоянно забывают самые опытные кинодраматурги. Даже в больших «разговорных» картинах может быть произнесено слов вдвое-втрое меньше, чем в среднего размера пьесе. В то же время зрелище, предлагаемое картиной, должно быть много богаче театрального, а диалог в самой «разговорной» картине не может быть сплошным. Следовательно, словам в картине необычайно тесно.

Здесь на помощь нам приходит особое свойство кинематографа, которое далеко не всегда учитывается при сценарной работе. Дело в том, что слово, произнесенное с экрана, «весит» гораздо больше, чем слово, написанное на бумаге или произнесенное с подмостков театра. Кинематограф обладает могучими выразительными средствами, которые подкрепляют слово, делают его особенно весомым. Из-за ошибочного представления о «весе» кинематографического слова (когда о нем судят по аналогии со словом театральным или прозаическим) сценарии почти сплошь грешат многословием. Если режиссер не сумеет еще при работе с актером сжать многословный диалог наполовину, то впоследствии в дело неизбежно вступают ножницы, уродующие замысел, искажающие течение картины, нарушающие ритм. Как правило, при монтаже вырезается до трети снятого материала, и только после этого картины входят в нормальный размер. Отсутствие точного ощущения размера, пренебрежение кинематографической лаконичностью являются повальной болезнью не только кинодраматургов, но и нашей режиссуры. Мораль: не хотите ножниц — режьте и сжимайте на бумаге!

Есть еще одно могучее и слабо используемое свойство кинематографа — это его *пластическая выразительность*. В первоистоках кинематографа лежала пантомима, и она продолжает действовать глубоко под спудом сегодняшней разговорной формы.

Пантомима (в том числе и пантомима массовых сцен, где в наиболее чистом виде сохранились свойства немого кино) плюс мимическая работа крупно видимого лица — это те стороны нашего искусства, которые составляют основу кинематографической выразительности. Пантомима создает опору для восприятия картины зрителем, увеличивает вес диалога и подчас выдвигает на первый план эпизоды, ютившиеся на задворках сценария.

Задача и размер данной статьи не дают возможности заняться разбором всех многообразных форм кинематографической пантомимы. Но я приведу лишь пример работы крупного плана.

В сценарии «Адмирал Ушаков» был, например, намечен третьестепенный образ матроса Ховрина. В финале картины Ховрин здоровается с пришедшим в адмиралтейство Ушаковым, молча слушает его разговор с Мордовцевым; Ушаков целует Ховрина, и тот провожает его грустным взглядом. Вот и вся роль: подсобный персонаж, в общении с которым проявляется демократичность Ушакова. Вдобавок в течение всего эпизода Ховрин стоит в положении «смирно». Для театра это роль статиста: актеру не дано ничего — ни слова, ни движения. Но на экране выразительность лица оказалась столь сильной, слезы на глазах матроса появляются так правдиво, что почти во всех рецензиях артист Н. Хрящиков, сыгравший Ховрина, отмечен наряду с ведущими исполнителями как создатель одного из лучших образов картины. Могучая сила мимической выразительности кинематографа проявилась в этом маленьком эпизоде с большой наглядностью.

Есть еще одно свойство кинематографа, о котором не следует забывать, — это его монтажность. Кинематографическое произведение состоит из ряда склеенных между собой кусков. При работе над сценарием можно забыть об этом обстоятельстве — и тогда монтаж превращается в досадную неизбежность. Можно, наоборот, уже в самой основе замысла использовать монтаж в интересах выразительности и смыслового обогащения, — тогда монтажная ткань картины делается органичной.

Существенной стороной монтажа в звуковом кино является соединение эпизодов между собой. Переходы от эпизода к эпизоду, которые часто делаются без специального замысла, по-настоящему должны быть всегда глубоко продуманы. Искусство выгодного столкновения кусков-эпизодов, то есть знание некоторых законов монтажа, обязательно для кинодраматурга.

Если эпизоды соединены случайно, то между ними не лежит ничего, они не помогают жить один другому. Но если эпизоды соединены закономерно, то между ними очень часто лежит глубокая мысль, даже если она не выражена в слове. Правильно соединенные эпизоды помогают жить один другому, поддерживают друг друга. Никогда не нужно жалеть времени и места для того, чтобы сделать сцепку, соединение эпизодов острым, точным, верным по мысли, движущим действие вперед. Иногда для этого приходится вводить или изменять финальные и начальные элементы соединяющихся эпизодов.

Второй вид монтажа, о котором должен всегда помнить кинодраматург, — это монтаж в массовых, народных сценах и вообще во всех эпизодах, где на первый план выдвигается зрительная сторона, а не диалог. Здесь монтаж играет подчас решающую роль и в смысловом и в эмоциональном отношениях. Между тем разработка «немых» и «музыкальных» элементов картины (то есть таких, где действие сопровождается только музыкой и шумами) является, как правило, самой слабой стороной современного сценарного письма. Эта часть безраздельно отдается режиссуре. Тем самым наши кинодраматурги теряют наиболее сильное из всех видов кинематографического оружия.

Что касается монтажа внутри актерских игровых сцен, то обычно считают, что он в звуковом кино утратил былое принципиальное значение. По совести говоря, не могу согласиться с этим. Разумеется, современный монтаж стал мягче, куски соединяются менее контрастно, они стали длиннее, все больше места занимают панорамы, — и тем не менее монтажная природа кинематографического зрелища сохранилась и в актерских игровых сценах. Кинодраматург, который должен уметь видеть будущую картину, обязан задумать и предопределить в сценарии основные, принципиальные черты монтажного строения каждой сцены, учитывая при этом и особенности кинематографической мизансцены.

Здесь я перехожу к заключительной части этого краткого перечисления свойств сценарного письма. Дело в том, что кинематографическая мизансцена чрезвычайно своеобразна, а представления о ней настолько туманны, что обычно она вообще не учитывается в сценарии. В результате самые, казалось бы, простые сцены очень часто «не укладываются», «не ладятся» при съемке.

Общеизвестно, что кинематограф может показать решительно все и что возможности его не ограничены. Но это верно только наполовину. Всегда следует помнить, что кинообъектив подслеповат: он видит гораздо меньше, чем человеческий глаз с его способностью автоматического переключения фокуса. Пространство, видимое киноаппаратом, представляет собой как бы бесконечную, вытянутую вдаль пирамиду, вершина которой находится у объектива. В глубинной части этой пирамиды, далеко от аппарата, мир может быть взят очень широко, но детали его будут невидимы. Чем ближе к аппарату переносится действие, тем оно делается разборчивее, но игровое пространство при этом стремительно сокращается.

Пределом читаемости мимики актера следует считать такой план, когда поставленный в рост человек занимает весь кадр по высоте. Если человек взят мельче этой крупности, то более или менее разборчивыми остаются уже одни только жесты. Отчетливо же видна мимика во всех тонкостях на еще более крупном плане — не мельче, чем по колено. Но при этой крупности площадка для игры актера становится миниатюрной: чтобы быть ясно видимым, актер должен работать на площади размером максимум полтора-два метра в ширину. Это гораздо меньше самой маленькой клубной сцены. Поэтому смена крупностей, то есть монтаж, связанный с мизансценой, приобретает огромное значение для характеристики среды и для наблюдения за человеком.

Вот почему, когда пишется сцена, происходящая, к примеру, в большом помещении или же среди большого количества людей, нужно учитывать необходимость в тех частях эпизода, где диалог наиболее выразителен и важен, по возможности сводить действие на минимальную площадку, сближая между собой партнеров. Иначе аппарат будет вертеться и бросаться из стороны в сторону в панорамах или же сцена будет резаться на множество мелких кусочков. И то и другое нехорошо.

На первый взгляд, это утверждение кажется странным. В самом деле: кинематограф — наиболее пространственное из зрелищных искусств, и вдруг оказывается, что площадка для игры актеров в нем миниатюрна. Каждый режиссер переживает в своей жизни это удивительное разочарование при съемке первой картины. Хорошо было бы, чтобы и авторы считались в сценарии с этим ущербным свойством кинематографа, ибо, если умело учитывать это свойство, оно превращается в могучее достоинство. Подробное наблюдение за человеком — одна из сильнейших сторон кинематографа, но если кинодраматург не умеет использовать специфику кинозрения, то подчас по непонятным для автора причинам лучшие сцены никак не выходят при съемке: самые вы-

разительные реплики актер произносит, почему-то стоя спиной к аппарату, или эти реплики звучат за кадром, или же сцена приобретает ненужную лоскутность.

Я перечислил некоторые из особенностей кинематографического письма, которые, мне кажется, должны непременно учитывать литераторы, пришедшие в кино. Впрочем, некоторые из этих особенностей в большой мере свойственны и литературе вообще. Мастерство кинодраматурга опирается не только на специфические требования кинематографа, но и на высокие литературные традиции.

В доказательство я могу сослаться на творчество классиков.

Вот первый, думается, очень убедительный пример кинематографического ви́дения и письма у Пушкина. Речь идет об эпизоде прихода Германна к графине в «Пиковой даме». Разберем этот эпизод с точки зрения некоторых из тех требований, которые я выше предъявлял к сценарию: умение точно видеть и слышать, зрелищность, пластическая выразительность, учет крупности видимого в каждый данный момент (то есть монтаж!), разработка немой мизансцены, пантомима.

Вообразим на минуту, что Пушкин написал литературный сценарий, и проанализируем этот сценарий с точки зрения режиссера. Вот что пишет Пушкин:

«В десять часов вечера он (Германн — *М. Р.*) уже стоял перед домом графини. Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты».

Это то, что мы в кинематографе называем «общим планом». Пушкин видит сейчас перед собой всю улицу — детали пока отсутствуют.

После общего ситуационного плана Пушкин переходит к укрупнениям:

«Изредка тянулся Ванька на тощей кляче своей, высматривая запоздалого седока».

Это средний план, после которого следует дальнейшее укрупнение:

«Германн стоял в одном сюртуке, не чувствуя ни ветра, ни снега».

В разобранных фразах Пушкин постепенно концентрирует внимание на Германне. Только в последнем, третьем, кадре, когда мы подошли к Германну вплотную, мы смогли внимательно рассмотреть его («в одном сюртуке, не чувствуя ни ветра, ни снега»). Иными словами, в каждый данный момент Пушкин точно ощущает пределы видимого. Это один из важнейших элементов кинематографического письма.

Подойдя вплотную к Германну, Пушкин затем как бы поворачивает камеру и рассматривает дом уже с точки зрения Германна (часто применяемый и верный кинематографический прием):

«Наконец графинину карету подали. Германн видел, как лакеи вынесли под руки сгорбленную старуху, укутанную в соболью шубу, и как вослед за нею, в холодном плаще, с головой, убранною свежими цветами, мелькнула ее воспитанница». (Общий план с точки зрения Германна.)

«Дверцы захлопнулись, — продолжает Пушкин, как бы приближаясь к крыльцу. — Карета тяжело покатилась по рыхлому снегу. Швейцар запер двери». (Средний план.)

«Окна померкли. Германн стал ходить около опустевшего дома».

Вновь общий план с первой точки. Германн снова включен в пейзаж, и поэтому, естественно, следует вторичное укрупнение Германна, но уже на новой мизансценировочной точке: у фонаря.

«Он подошел к фонарю, взглянул на часы, — было двадцать минут двенадцатого. Он остался под фонарем, устремив глаза на часовую стрелку и выжидая остальные минуты».

Итак, вступительный эпизод разработан в семи картинах-кадрах: общий план улицы, средний план улицы, крупный план Германна, об-

щий план дома с точки зрения Германна, средний план крыльца с той же точки зрения, вновь общий план улицы и заключительный крупный план Германна под фонарем. Эта изящная монтажная фраза включает все необходимое и ничего лишнего: мы видим дом и улицу в двух ракурсах, отчетливо прочли душевное состояние Германна в двух укрупнениях, видели отъезд графини в своеобразном монтажно-придаточном предложении, словом, мы полностью введены в обстановку. Пластическая выразительность эпизода создается именно в результате точного видения отдельных кадров и контрастного столкновения крупностей.

Все кадры этого вступительного эпизода берутся со статических точек, зато в следующем эпизоде, как только часы показали половину двенадцатого, Пушкин переходит к динамическому ведению мизансцены — начинается ряд длинных панорам-проездов:

«Ровно в половине двенадцатого Германн ступил на графинино крыльцо и взошел в ярко освещенные сени».

В пределах одной фразы улица сменяется внутренним помещением с резким изменением световой обстановки. Это панорама.

«Швейцара не было, — продолжает Пушкин, следуя за героем. — Германн взбежал по лестнице, отворил двери в переднюю и увидел слугу, спящего под лампою, в старинных, запачканных креслах. Легким и твердым шагом Германн прошел мимо его. Зала и гостиная были темны. Лампа слабо освещала их из передней. Германн вошел в спальню. Перед кивотом, наполненным старинными образами, теплилась золотая лампада».

Здесь кончается ряд беззвучных панорам-проездов, в которых все время меняется колорит и световая обстановка: то ярко освещенные сени, то передняя со стоячей лампой у кресла, то полутемные зала и гостиная и, наконец, освещенная золотистым светом лампады спальня. Все это дает превосходный материал для выразительной пантомимы.

Описание спальни я опускаю и перехожу прямо к моменту прибытия графини. Этот эпизод интересен тем, что он инструментован только на звуках. Говоря кинематографическим языком, в кадре мы видим крупный план Германна, а все, что происходит в доме, только с л ы ш и м вместе с ним:

«Время шло медленно. Все было тихо. В гостиной пробило двенадцать; по всем комнатам часы одни за другими прозвонили двенадцать — и все умолкло опять. Германн стоял, прислонясь к холодной печке. Он был спокоен; сердце его билось ровно, как у человека, решившегося на что-нибудь опасное, но необходимое. Часы пробили первый и второй час утра, — и он услышал дальний стук кареты. Невольное волнение овладело им. Карета подъехала и остановилась. Он услышал стук опускаемой подножки. В доме засуетились. Люди побежали, раздались голоса, и дом осветился. В спальню вбежали три старые горничные, и графиня, чуть живая, вошла и опустилась в вольтеровы кресла».

Только в последней фразе Пушкин отвлекается от лица Германна, и эпизод приезда графини из чисто звукового переводится в зрительный ряд с одновременным переходом на более общий план.

Далее следует проход Лизаветы Ивановны и раздевание графини, примечательное тем, что Пушкин с изысканным целомудрием дает то крупный план головы, то ноги на полу, то вовсе отворачивается, избегая зрелища фигуры раздевающейся старухи:

«Графиня стала раздеваться перед зеркалом. Откололи с нее чепец, украшенный розами; сняли напудренный парик с ее седой и плотно остриженной головы». (Крупный план головы старухи.) «Булавки дождем сыпались около нее. Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухлым ногам». (План, взятый на пол, с ногами графини.) «Гер-

манн был свидетелем отвратительных таинств ее туалета». (Аппарат оставляет графиню, ограничиваясь наблюдением за реакцией Германна.) «Наконец графиня осталась в спальной кофте и ночном чепце: в этом наряде, более свойственном ее старости, она казалась менее ужасна и безобразна».

Теперь, когда графиня выглядит более или менее пристойно, Пушкин снова показывает ее общим планом. Раздевание же было дано в ряде локальных планов, резко ограничивающих пределы видимого.

После этого идет необычайный по силе кинематографической выразительности эпизод появления Германна перед графиней. Вот он:

«Как и все старые люди вообще, графиня страдала бессонницею. Раздевшись, она села у окна в вольтеровы кресла и отослала горничных. Свечи вынесли, комната опять осветилась одною лампадою».

Мы видим здесь общий план комнаты с точки зрения Германна: кресло у окна, проход горничных, изменение световой обстановки, кивот. Но едва графиня остается в одиночестве, Пушкин начинает постепенно приближаться к ней, изолируется от всей остальной обстановки, заставляет вас внимательно разглядывать старуху, готовя драматическую кульминацию эпизода:

«Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли: смотря на нее, можно было подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма». (Пушкин подходит к старухе все ближе, это уже крупный план.) «Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо. Губы перестали шевелиться, глаза оживились: перед графинею стоял незнакомый мужчина».

В последней фразе Пушкин внезапно видит Германна глазами графини. Таким образом, выделивши крупный план старухи, дав зрителю внимательно всмотреться в него, Пушкин не показывает, как Германн подошел к графине. Зритель видит изменение лица старухи: замерли губы, расширились глаза — что-то произошло. Аппарат поворачивается — перед графиней стоит Германн.

Вот пример поразительно точного ви́дения действия! Можно подумать, что Пушкин не только был знаком с кинематографом, но знал все его тайны. Режиссеру остается только безоговорочно следовать за авторской волей, ибо здесь увидено все, услышано все, написано все. Даже особенности кинематографической мизансцены как бы учтены в этом отрывке, даже переходы со статических на динамические точки, даже монтаж предусмотрен в нем.

Пример этот весьма поучителен потому, что конкретность ви́дения, зрелищность, лаконичность, действенность, пластичность, выразительность немого действия — все то, чего мы требуем от сценария, оказывается, лежит в природе высокой литературы, но, к сожалению, часто забывается нами.

Попробуйте рассмотреть с этой точки зрения другие примеры пушкинской прозы и вы увидите, что я привел вовсе не исключительный эпизод.

Для контраста с этим примером точного образного ви́дения я приведу разговор, происшедший у меня с одним способным молодым кинодраматургом. В его сценарии был такой эпизод: токарь-скоростник и девушка-инженер объясняются в любви, сидя на скамейке в парке. Я спросил, можно ли перенести этот разговор в уголок заводского двора.

— Можно, — отвечал драматург. — Только пусть им никто не помешает.

— А если их посадить на крылечко?

— Можно и на крылечко.

— А в лодку?

— Отлично! В лодке очень хорошо!

Ему, оказывается, было все равно! Но если автору все равно, где происходит сцена, то сцены для кинематографа нет. Она не придумана, автор ее не видит, он заботится только о том, чтобы его герои обменялись положенным количеством мыслей, а какая среда при этом включается, что видно в кадре — автору безразлично.

Здесь плохо не только то, что кинодраматург не видит своей сцены, а лишь слышит ее, плохо и то, что он вообще не заботится о зрелищности своего сценария. Между тем объяснение в любви может быть успешно включено в интересное острое зрелище. Это обогатит сцену, даст дополнительный познавательный материал, даст новые краски, более богатую пищу актерам.

Проследите, как Толстой инструментует любовные линии в своих романах. Первая для читателя встреча Левина и Китти происходит на катке, вторая и третья — на званом вечере. Первая встреча Вронского и Анны происходит на Николаевском вокзале, вторая — на балу, третья — на станции Бологое, у вагонов, под ветром и снегом. Кульминация, переломный момент — на скачках. Первая встреча Наташи и Пьера — на именинах у Ростовых. Князь Андрей впервые слышит Наташу лунной ночью у окна, впервые видит ее на балу, Анатоль Курагин — в театре. Первая для читателя встреча Нехлюдова и Катюши происходит в суде, вторая — в арестантской.

Каждая из этих сцен дает богатый материал для сценарного разбора, но я приведу здесь только последнюю — свидание Нехлюдова с Катюшей Масловой, ибо эта сцена представляет собой весьма поучительный пример кинематографического видения эпизода (при всем отличии толстовского письма от пушкинского):

«Комната эта так же, как и мужская, была разделена натрое двумя сетками, но она была значительно меньше, и в ней было меньше и посетителей, и заключенных, но крик и гул был такой же, как и в мужской. Так же между сетками ходило начальство. Начальство здесь представляла надзирательница в мундире с галунами на рукавах и синими выпушками и таким же кушаком, как у надзирателей. И так же, как и в мужской, с обеих сторон налипали к сеткам люди: с этой стороны — в разнообразных одеяниях городские жители, с той стороны — арестантки, некоторые в белых, некоторые в своих одеждах. Вся сетка была уставлена людьми. Одни поднимались на цыпочки, чтобы через головы других быть слышанными, другие сидели на полу и переговаривались...

— Вам кого нужно? — спросила, подходя к Нехлюдову, надзирательница, ходившая между сетками.

— Катерину Маслову, — едва мог выговорить Нехлюдов.

— Маслова, к тебе! — крикнула надзирательница.

Маслова оглянулась и, подняв голову и прямо выставляя грудь, со своим, знакомым Нехлюдову выражением готовности подошла к решетке, протискиваясь между двумя арестантками, и удивленно-вопросительно уставилась на Нехлюдова, не узнавая его.

Признав, однако, по одежде в нем богатого человека, она улыбнулась.

— Вы ко мне? — сказала она, приближая к решетке свое улыбающееся, с косящими глазами лицо.

— Я хотел видеть... — Нехлюдов не знал, как сказать: «вас» или «тебя», и решил сказать «вас». Он говорил не громче обыкновенного. — Я хотел видеть вас... я...

— Ты мне зубы-то не заговаривай, — кричал подле него оборванец. — Брала или не брала?

— Говорят тебе, помирает, чего ж еще? — кричал кто-то с другой стороны».

Обстановка для свидания поразительная. Резкое столкновение чувствительной деликатности Нехлюдова с грубым, ярким фоном народного несчастья, некрасивого страдания имеет целью не только обострить каждую реплику Нехлюдова, но и придать всей сцене двойной смысл. Посмотрим, однако, как эта обстановка повлияет на ход самого объяснения.

«Маслова не могла расслышать того, что́ говорил Нехлюдов, но выражение его́ лица в то время, как он говорил, вдруг напомнило ей его. Но она не поверила себе. Улыбка, однако, исчезла с ее лица, и лоб стал страдальчески морщиться.

— Не слыхать, что говорите, — прокричала она, щурясь и все больше и больше морща лоб. (Разрядка всюду моя. — *М. Р.*)

— Я пришел...

«Да, я делаю то, что должно, я каюсь», подумал Нехлюдов.

И только что он подумал это, слезы выступили ему на глаза, подступили к горлу, и он, зацепившись пальцами за решетку, замолчал, делая усилие, чтобы не разрыдаться.

— Я говорю: зачем встреваешь, куда не должно́... — кричали с одной стороны.

— Верь ты богу, знать не знаю, — кричала арестантка с другой стороны».

Актерам предлагается странная, на первый взгляд, краска: в трагическую, больную минуту тяжелого для обоих свидания выкрикивать свои интимные, стыдные мысли, громко кричать о том, о чем по трафарету, выработанному в искусстве, положено говорить тихо и проникновенно. Все обычные слова делаются от этого необычными, привычный ход резко нарушается. Нужно быть очень плохим актером, чтобы не сыграть хорошо эту сцену.

«Увидев его волнение, Маслова узнала его.

— Похоже, да не признаю, — закричала она, не глядя на него, и покрасневшее вдруг лицо ее стало еще мрачнее.

— Я пришел затем, чтобы просить у тебя прощения, — прокричал он громким голосом, без интонаций, как заученный урок.

Прокричав эти слова, ему стало стыдно, и он оглянулся. Но тотчас же пришла мысль, что если ему стыдно, то это тем лучше, потому что он должен нести стыд. И он громко продолжал:

— Прости меня, я страшно виноват перед... — прокричал он еще.

Она стояла неподвижно и не спускала с него своего косого взгляда.

Он не мог дальше говорить и отошел от решетки, стараясь удержать колебавшие его грудь рыдания...»

Сцена эта поражает необыкновенно богатыми кинематографическими возможностями: разнообразные народные типажи, все оттенки человеческой нищеты, горя и цинизма, объяснение среди сотен кричащих голосов, лица, припавшие к сетке одно над другим, необычайные позы людей, уцепившихся за сетку, приподымающихся на цыпочки, сидящих на полу, шагающая надзирательница в форме и среди всего этого — потрясенные лица Нехлюдова и Катюши Масловой, громко кричащих о сокровенном и мучительном. Эпизод может достигнуть на экране огромной силы выразительности.

Хорошая проза всегда широко пользуется элементами зрелищности. Возьмите «Анну Каренину» — в первой же части романа, на протяжении ста с небольшим страниц Толстой вводит ряд острых зрелищ, обо-

гащающих сцены, интимные по содержанию, и дающих характеристику эпохи и среды: каток, вокзал железной дороги, станция железной дороги в метель, великосветский бал, ресторан, казенное присутствие, квартира холостого офицера после пирушки и т. д.

Казалось, Левин мог увидеть Китти где угодно, мог просто нанести ей визит, однако Толстой приводит Левина на каток в зоологическом саду, описывая во всех подробностях это увлекательное и красивое зрелище с его веселыми и трогательными подробностями. Поэтому сцена встречи Левина и Китти делается своеобразной, неповторимо прелестной, обогащается элементами выразительной пантомимы — она становится кинематографической в лучшем смысле этого слова.

Разговор Левина со Степаном Аркадьевичем тоже мог происходить где угодно, но Толстой выбирает местом действия ресторан, предлагая нам еще одно, типичное для того времени и круга людей Степана Аркадьевича, зрелище. То, что разговор происходит в ресторане, во время еды, не только обостряет разговор, но и делает всю сцену более выразительной, более интересной.

Вронский и Анна впервые встречаются на железной дороге. Следует вспомнить, что во времена Толстого железная дорога была свежей новостью — она возникла при его жизни, и среди первых читателей «Анны Карениной» многие никогда не видели поезда. Изобразив любовную завязку на станции железной дороги, в вагонах, на платформе, Толстой применил своего рода эксцентрический прием (которых, кстати, мы так боимся). Это была совсем необычная обстановка для первой встречи героев — странная, острая, привлекающая внимание.

Если романист считает для себя обязательным предлагать читателю ряд выразительных, характерных для эпохи зрелищ, то во сколько же раз это более обязательно для сценария!

Примером чисто монтажного кинематографического мышления может послужить сцена объяснения в любви из «Госпожи Бовари» Флобера.

Родольф объясняется с Эммой в пустом зале мэрии, перед окном, а внизу, на ярмарочной площади, среди шума и толкотни, происходит присуждение призов. Объяснение в любви все время перебивается фразами председателя ярмарочного комитета. Сначала монтаж идет крупными кусками: абзац иронически написанного объяснения в любви, абзац действия на ярмарке. Столкновение кусков подчеркивает иронию. Постепенно монтаж ускоряется, как это часто происходит в кинематографе, перебивки делаются все чаще и, наконец, Флобер начинает монтировать даже не полные фразы, а их отрывки, отчего мягкая ирония начинает переходить в прямую издевку, в сарказм:

«— Вот и мы тоже, — говорил Родольф. — Как узнали мы друг друга? Какая случайность привела к этому?.. Уж конечно, сами наши природные склонности сталкивали нас, побеждая пространство: так две реки текут навстречу, каждая по своему склону.

Он схватил Эмму за руку; она ее не отняла.

— За общую постановку разведения полезных растений... — кричал председатель.

— Например, в момент, когда я пришел к вам впервые...

—... господину Бизе из Кенкампуа...

—... Знал ли я, что буду сопровождать вас?

—... семьдесят франков!..

— Сто раз я хотел удалиться, а между тем я последовал за вами, я остался...

— За навоз...

— ... как останусь и сегодня, и завтра, и во все остальные дни, и на всю жизнь!

— ...господину Карону из Аргейля — золотая медаль!

— Ибо никогда, ни в чьем обществе не находил я такого полного очарования...

— ... господину Бэну из Живри-Сен-Мартен!

— ... и потому я унесу с собою воспоминание о вас...

— За барана-мериноса...

— но вы забудете меня, и я пройду мимо вас, словно тень...»

Не показывает ли этот пример, что монтажное мышление лежит в природе высокой литературы? Не случайно, что грубое, острое зрелище провинциальной ярмарки приурочено к моменту объяснения в любви, переплетено с ним.

Разумеется, не каждой сцене можно придать зрелищный характер. Иногда автор вынужден вести сцену в глухой, интимной обстановке, при которой эпизод превращается в обмен мыслями — и только. Но вот пример того, как Толстой обрабатывает и обогащает обыкновеннейший сухой, бюрократический разговор, — сцена Алексея Александровича Каренина с адвокатом:

«— Сейчас выйдут, — сказал помощник, и действительно, через две минуты в дверях показалась длинная фигура старого правоведа, совещавшегося с адвокатом, и самого адвоката.

Адвокат был маленький, коренастый, плешивый человек с черно-рыжеватою бородой, светлыми длинными бровями и нависшим лбом. Он был наряден, как жених, от галстука и двойной цепочки до лаковых ботинок. Лицо было умное, мужицкое, а наряд франтовской и дурного вкуса.

— Пожалуйте, — сказал адвокат, обращаясь к Алексею Александровичу. И, мрачно пропустив мимо себя Каренина, он затворил дверь.

— Не угодно ли? — Он указал на кресло у письменного уложенного бумагами стола и сам сел на председательское место, потирая маленькие руки с короткими, обросшими белыми волосами пальцами и склонив набок голову».

Здесь сцена развивается совсем просто: с появлением адвоката дается краткий очерк его манер и внешности, из которого явствует, что адвокат, вероятно, преуспевает («наряден, как жених») и что он выходец из разночинцев («лицо умное, мужицкое, а наряд франтовской и дурного вкуса»).

Действие замыкается в кабинете, читатель ждет, что произойдет обыкновенный деловой разговор или, может быть, разговор этот будет драматизован переживаниями Алексея Александровича. Никакого зрелищного, контрастирующего со сценой материала Толстой в запертом кабинете, разумеется, предложить не может, но он находит острый, контрастный материал в самом поведении адвоката:

«Но, только что он успокоился в своей позе, как над столом пролетела моль. Адвокат с быстротой, которой нельзя было ожидать от него, рознял руки, поймал моль и опять принял прежнее положение.

— Прежде чем начать говорить о моем деле, — сказал Алексей Александрович, удивленно проследив глазами за движением адвоката, — я должен заметить, что дело, о котором я имею говорить с вами, должно быть тайной.

Чуть заметная улыбка раздвинула рыжеватые нависшие усы адвоката.

— Я бы не был адвокатом, если бы не мог сохранять тайны, вверенные мне. Но если вам угодно подтверждение...

Алексей Александрович взглянул на его лицо и увидал, что серые умные глаза смеются и как будто всё уже знают.

— Вы знаете мою фамилию? — продолжал Алексей Александрович.

— Знаю вас и вашу полезную, — он опять поймал моль, — деятельность, как и всякий русский, — сказал адвокат наклонившись».

Ловля адвокатом моли не только дает богатую работу актеру, делает сцену интересной, смешной, ироничной, но и придает разговору двойной смысл: то, что адвокат обеспокоен своей мебелью в такую драматическую для его посетителя минуту, то, что он на глазах у Каренина ловит моль, это заставляет читателя глубже задуматься над судьбой Алексея Александровича, над человеческими отношениями вообще. Наконец, это характеристика не только адвоката, но в чем-то и Каренина, во всяком случае, характеристика отношения к нему людей. Толстой дальше подчеркивает это обстоятельство, акцентируя радость адвоката и сталкивая ее с холодной отчетливостью Каренина, фигура которого делается особенно выразительной на фоне адвокатского действия:

«Алексей Александрович вздохнул, собираясь с духом. Но, раз решившись, он уже продолжал своим пискливым голосом, не робея, не запинаясь и подчеркивая некоторые слова.

— Я имею несчастье, — начал Алексей Александрович, — быть обманутым мужем и желаю законно разорвать сношения с женою, то есть развестись, но притом так, чтобы сын не оставался с матерью.

Серые глаза адвоката старались не смеяться, но они прыгали от неудержимой радости, и Алексей Александрович видел, что тут была не одна радость человека, получающего выгодный заказ, — тут было торжество и восторг, был блеск, похожий на тот зловещий блеск, который он видал в глазах жены.

— Вы желаете моего содействия для совершения развода?

— Да, именно.

...Адвокат опустил глаза на ноги Алексея Александровича, чувствуя, что он видом своей неудержимой радости может оскорбить клиента. Он посмотрел на моль, пролетевшую перед его носом, и дернулся рукой, но не поймал ее из уважения к положению Алексея Александровича.

— Хотя в общих чертах наши законоположения об этом предмете мне известны, — продолжал Алексей Александрович, — я бы желал знать вообще те формы, в которых на практике совершаются подобного рода дела».

Если взять диалог этой сцены в чистом виде и переписать его без ремарок, то получится сухая, невыразительная материя: деловой разговор — и ничего больше, ничего выразительного, ничего художественного.

Ни в одном слове диалога Толстой не раскрывает состояния Алексея Александровича и отношения к нему адвоката, да это было бы и неприлично: разговор дипломатический, без лишних слов и эмоций. Но поставленная в кинематографе (именно в кинематографе, а не в театре) точно так, как она написана Толстым, сцена должна вызывать смех, — смех осуждения и Каренина и адвоката. Все искусство сцены сосредоточено в деталях.

В дальнейшем развитии эпизода Толстой обращает особое внимание на пальцы адвоката — короткие, поросшие волосами. Адвокат, перечисляя Алексею Александровичу законные случаи развода, загибает палец за пальцем (вспомните, что у Алексея Александровича пальцы были, напротив, длинные, белые, чистые и что он любил ими щелкать, вытягивая каждый отдельный сустав). Работа рук в этой сцене дает дополнительный тонкий материал режиссеру. При этих условиях официальная чопорность реплик приобретает совершенно новый, неожиданный характер: чем фразы Каренина суше и точнее, а ответы адвоката осторожнее и обтекаемее, тем вдруг они делаются смешнее и интереснее.

* * *

Можно было бы, разумеется, найти немало отличных примеров кинематографической разработки сцен в произведениях советских писателей, в том числе у наших кинодраматургов. Я прибег к цитатам из произведений классиков не потому, что не мог бы отыскать примеров в современной литературе, но потому, что хотел подчеркнуть органичность требований, предъявляемых к кинодраматургии, для литературы вообще; поэтому я цитировал только произведения, которые были написаны до появления кинематографа и авторы которых не испытали его влияния.

Разумеется, кинематографическое письмо в чистом виде нельзя найти в литературных источниках прошлого — оно слишком своеобразно и специфично. Но элементы кинематографического видения мира рассеяны в литературе повсюду, и ремеслу кинодраматурга можно и должно учиться не только на материале картин и сценариев.

У искусства нет дурных или хороших свойств: автор обязан уметь пользоваться его особенностями и превращать их в свое оружие. Для этого нужно любить искусство, которому отдал себя, любить его со всеми его странностями. Я начал с этого статью и этим же хочу ее закончить.

Ан. ТАРАСЕНКОВ

УПРОЩЕНИЕ ОБРАЗА

(О некоторых киноинсценировках литературных произведений)

Задолго до последних решений партии и правительства по вопросам сельского хозяйства вышел в свет роман Галины Николаевой «Жатва». Если рассматривать этот роман с точки зрения сегодняшних идейно-художественных требований, то, вероятно, не во всем он удовлетворит читателя. Но в предшествующие годы роман этот сыграл весьма и весьма положительную роль в развитии нашей литературы. Не изображая полный объем внутреннего мира людей современной деревни и ее общественной проблематики, Галина Николаева создала тем не менее ряд глубоких, подлинно художественных образов советских людей — Авдотьи и Василия Бортниковых, отца Бортникова Кузьмы и мачехи Степаниды, колхозной активистки Фроси, комсомольца Алеши и других. В этих наиболее ярких и выразительных образах романа «Жатва» писательница верно, в соответствии с правдой жизни, изобразила присущие им внутренние борения, противоречия, наглядно показала, как в душах многих людей старое еще активно сопротивляется новому, не желая уступать ему дороги. Верность реализму и придала «Жатве» подлинную житейскую и художественную убедительность. Это-то качество и заставило читателей полюбить роман Г. Николаевой вопреки отдельным его недостаткам.

Когда перед киносценаристами Г. Николаевой и Е. Габриловичем встала задача переработать роман «Жатва» в произведение для киноэкрана, они неизбежно должны были задуматься не только над тем, как наиболее точно перевести идею романа на язык кинообразов, но и над тем, что следует опустить в романе, чем надо пожертвовать. Ибо, разумеется, нечего было и думать полностью воспроизвести в кино двадцать пять авторских листов романа — это и невозможно и бесцельно. Кино обладает своими законами, своей спецификой. Каждый малозаметный словесный штрих романа, каждая его второстепенная или третьестепенная сцена, будучи воплощена режиссером и актерами, а затем снята оператором, приобретает особую, во много раз повышенную выразительность. Образная ткань романа как бы попадает под яркое освещение прожекторов и просматривается зрителем через линзу огромного увеличения. Все это давно и широко известно, и не стоило бы напоминать сейчас эти старые истины, если бы речь шла только о мастерстве сценаристов.

Такой опытный кинодраматург, как Е. Габрилович, несомненно, учел особенности сценарного искусства и передал их понимание своему соавтору, молодой, но даровитой романистке Г. Николаевой. Отбор сцен, эпизодов, ситуаций, воплощенных в романе «Жатва», должен был быть очень строг именно потому, что роман этот объемен, широк, подробен, что в нем

прослежены судьбы значительного количества людей. Но, производя этот строжайший отбор, сценаристы, конечно, были обязаны в неприкосновенности сохранить для сценария главное в идейно-художественном звучании романа. Справились ли сценаристы с этой задачей?

Личная драма Василия Бортникова, вернувшегося с фронта и, к великому горю своему, узнавшего, что жена его, считая мужа погибшим, связала свою судьбу с другим человеком, передана в сценарии сильно, волнующе, выразительно. Краткость кинематографического времени не помешала тому, что зритель реально почувствовал и пережил всю сложность и остроту судеб Василия и Авдотьи. В этом пункте сценаристы не отступили от психологической правды романа «Жатва». Они бережно и умело донесли эту правду до зрителя. Именно это и создало и у нас в стране и за ее рубежом успех фильму «Возвращение Василия Бортникова», так талантливо поставленному покойным В. Пудовкиным. Однако это правда, так сказать, частная, лирико-психологическая. Успех фильма был бы еще гораздо бóльшим, если бы сценарий не только более точно, более бережно обрисовал драму Василия Бортникова, но и передал бы ту большую социальную, жизненную правду, которой силен роман «Жатва». К сожалению, сосредоточив много внимания на том, что происходило между Василием и Авдотьей, сценарий оставил в тени ряд существенных сторон романа, а то и вовсе игнорировал их.

Вот, например, важнейшие для развития романа главы «Веревочка», «Гречишники» и «После пленума». Василий Бортников, коммунист, председатель колхоза, показан в этих главах в трудных, мучительных, без сомнения, типических обстоятельствах. С болью видит Василий, что колхозники увлеклись работой на рынок («крутят веревочку»), с болью он узнает, что его отец, заведующий колхозной мельницей, присваивает общественное добро. С исключительной выразительностью раскрывается в ряде сцен образ Степаниды, жадной, ограниченной, хитрой бабы, сознательно толкающей своего мужа на антигосударственные поступки. Остро и жизненно верно рисует писательница картину колхозного собрания, на котором Василий неожиданно для сельчан ставит вопрос об освобождении своего отца от работы на мельнице «согласно поданного им заявления». С огромной внутренней болью переживает этот острейший момент в своей жизни и сам Кузьма Васильевич Бортников.

«Старик сидел сгорбившись, весь темный, с ярким сиянием седины над смуглым лицом, — пишет Г. Николаева в романе. — Глубокие морщины пересекали его словно выжженное и обуглившееся лицо. Колхозники привыкли видеть его статным, величественным, с особым выражением важной благожелательности в черных глазах, и теперь всех поразило его внезапное одряхление. Дряхлость ощущалась не в согнутой спине и не в глубоких морщинах, а в беспомощном, страдальческом, неспокойном выражении лица. Такое выражение бывает у больных, когда и боль, и страдание, и брезгливость к самому себе, и беспомощность смешиваются в одно непереносимое, угнетающее чувство».

Сколько в этом отрывке психологических оттенков! Как выпукло встает перед нами и фигура и лицо героя. Этот выразительный отрывок, будь он хоть частично включен в сценарий, мог бы дать богатейший материал для актера. Когда старик Кузьма, дрожа, встает и, ловя губами воздух, произносит: «Прошу меня освободить... Так что я...» и, сглотнув, хочет еще что-то сказать, но Степанида дергает его сзади и почти силой усаживает на место, — внутреннее напряжение сцены достигает высшей точки своего развития.

Еще трагичнее, еще острее переживания сына, которому больно за честь отца, за честь семьи и который понимает свою личную ответственность коммуниста за все происшедшее. Его откровенная речь на собра-

нии, в которой он выдвигает прямое обвинение горячо любимому отцу в утайке колхозного добра, дается Василию Бортникову с огромной внутренней мукой. Но новое, передовое, общественное начало властно берет верх в психологии Василия над личными эмоциями. И как ни больно ему наносить удар по собственной семье, он делает это, ибо видит в своем поступке долг коммуниста. Василий не может и не хочет поступить иначе.

Галина Николаева умно, тонко, многогранно изобразила ход мыслей и переживаний своего героя. Но и рядовые колхозники не остаются безучастными свидетелями описанной сцены. Они волнуются, негодуют, спорят и выносят в конце концов свой приговор — добрый, ясный, простой, исполненный народной сметки. Огромно воспитательное значение всего происшедшего для колхозной массы. Предметный урок подлинно социалистического отношения к народной собственности, который дал своим односельчанам Василий Бортников, не может пройти для них даром. И действительно, это собрание становится одним из важных пунктов перелома в психологии, а затем и деятельности местных работников, которые были заражены индивидуалистическими, антиколхозными настроениями, а затем начали активно строить свой колхоз, активно бороться за урожай, за подъем общественного благосостояния.

Как можно было отбросить эти страницы романа, важнейшие для понимания внутреннего мира Василия Бортникова да и всей системы образов романа, как можно было не включить их содержание в сценарий? Как можно было отказаться от этих, пожалуй, наиболее выигрышных сцен романа, богатых психологическими мотивировками, превосходно раскрывающих и красоту и сложность жизненного процесса?

Сценарий «Возвращение Василия Бортникова» создавался в те времена, когда не была до конца разоблачена пресловутая «теория бесконфликтности». Именно ее влиянием следует объяснить то, что в сценарии сказалось стремление упростить жизнь, втиснуть ее в рамки привычного, внешне благополучного шаблона. Лучше было бы сценаристам не придумывать заново малоубедительных сцен с ремонтом тракторов, лучше было не вводить в сценарий инженера Дубко, а вместо этого ярко, полноценно, в соответствии с сюжетом и духом романа разработать образ Кузьмы Бортникова, донельзя обедненный сценаристами (образ Степаниды — носительницы старого, собственнического начала — вообще начисто выпал из кинокартины).

Возьмем другой пример. Зрителю фильма «Возвращение Василия Бортникова» полюбилась интересная, хотя и не находящаяся на первом плане фигура Фроськи. Ее хорошо сыграла молодая актриса И. Макарова. Но по фильму Фроська—всего лишь задорная и лукавая девушка, отличающаяся резкостью движений, наивной грубоватостью и своеволием в обращении с парнями и начальством; этим, в сущности, и исчерпывается ее характеристика. В романе Г. Николаевой образ Фроськи был разработан гораздо сложнее и интереснее.

Фроська по роману — гулена, озорница, любующаяся своими нарядами и желающая, чтобы ею любовались другие, «первая в деревне покорительница сердец», «непутевая девка». Степанида говорит, что Фроська «ленивая», Финоген ей возражает: «Она не ленивая, она балованная». Фроська зла на язык, она задирает людей на собрании, она транжирка и в то же время способна, «как окаянная», торговаться из-за гривенника на базаре. В романе Николаева не побоялась показать все эти отрицательные качества своей героини, ибо Фроська дана в живом развитии, в живом борении с пережитками прошлого. И когда Фроська гордо жертвует бригаде, работающей на парниках, цельные зеркальные стекла, которые обошлись ей самой в тысячу рублей, вдруг в ее характере начинает

раскрывается нечто новое, ранее не знакомое читателю. Но тут же в характере Фроськи снова проявляется индивидуализм, резко сказывается ее нежелание работать по плану, организованно. После одной крутой перебранки Василий называет ее «чортовой девкой», но заставить работать так, как нужно, и он не может. Грубо соблазняет Фроська хмельного Петра, но после этого говорит: «В невесты тебе не набиваюсь».

Все в образе Фроськи, такой, какой она изображена в романе, сложно, трудно, противоречиво. Этот «неуемный» характер ломает, однако, сама жизнь. В труде, в общении с друзьями по звену, с комсомольцами постепенно с Фроськи слетает напускная грубость, она становится отличным работником. Не прост, не легок, но потому-то особенно дорог и интересен читателю «Жатвы» путь Фроськи.

Беда сценаристов в том, что, отказавшись от показа внутренних противоречий и борений в характере Фроськи, они показали не процесс, как это было в романе, а лишь готовые результаты развития этой яркой и самобытной натуры. Но тем самым действительность оказалась в сценарии заметно обедненной в сравнении с романом.

Дело тут не в количестве сцен. Конечно, всего того, что сообщается в романе о Фроське, в фильм уложить невозможно. Мы говорим о другом — о неправильном принципе отбора сцен, в результате применения которого характер «чортовой девки» постепенно превратился в «голубой» или уж, во всяком случае, явно «голубоватый».

Операция, которой подверглась при экранизации «Жатва» не без активного участия и попустительства автора романа, — печальный пример приглаживания и смягчения «грубого» материала жизни.

Еще более показательна в этом смысле судьба другого замечательного произведения советской литературы — повести Э. Казакевича «Звезда».

В центре этой повести — многогранная личность советского человека. Она сложна, она противоречива, и это честно показывает нам писатель-реалист. Сложны бывают и обстоятельства нашей жизни, нашей борьбы. Но законы морали, присущие советским людям, настолько сильны, настолько необоримы верные, здоровые общественные начала, воспитанные в людях Коммунистической партией и советской властью и вошедшие в плоть и кровь любого рядового борца, что в самых труднейших обстоятельствах они неизбежно побеждают. Самоотверженность торжествует над трусостью, романтика подвига советских людей побеждает смерть — такова внутренняя философия патриотического произведения Э. Казакевича.

«Звезда» — повесть о разведчиках Советской Армии. В центре ее, как помнит читатель, образ молодого командира, лейтенанта Травкина, морально чистого, благородного человека, с незапятнанной совестью. Отправляясь в опаснейший разведывательный рейд по тылам врага, Травкин и его группа создают вокруг себя ту высокую атмосферу патриотического подвига, в которой как бы исчезает все мелкое, все наносное в людях. Они становятся лучше, чище, совершеннее. Добыв необходимые командованию важнейшие данные, выдержав первый бой с противником, группа разведчиков гибнет. Но долго еще не могут поверить в эту гибель их однополчане. Долго еще радистка Катя взволнованно произносит в трубку позывные Травкина: «Звезда, Звезда, Звезда...»

И, однако, гибель отважных разведчиков не воспринимается в повести Э. Казакевича как пессимистический мотив. Нет, повесть утверждает победу жизни над смертью, победу творческого начала, присущего советским людям, над черными силами фашизма, реакции. В этом повесть Э. Казакевича продолжает традиции лучших произведений литературы социалистического реализма. И в «Разгроме» А. Фадеева, и в «Чапаеве»

Д. Фурманова, и в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского были показаны поражения наших людей, их гибель в схватке с врагом. Но весь ход развития действия, вся оптимистическая философия этих книг убеждала читателя в торжестве нашего правого дела, дела коммунизма, неизбежна же была конечная гибель врагов, гибель старого мира.

В конце повести «Звезда» командир дивизии Сербиченко нагоняет группу разведчиков, бредущих в зеленых маскировочных халатах по обочине дороги.

— Ну, что, орлы? Варшава на горизонте, — говорит он. — А видали, до Берлина пятьсот километров осталось! Чепуха. Скоро там будем.

В этих простых словах заключена важная идея — непрерывность патриотических усилий советских людей, которые неизбежно сокрушат врага, какие бы трудности и жертвы им ни пришлось вынести в ходе борьбы.

Оптимизм повести Э. Казакевича зиждется на верном понимании писателем психологии советских людей. Обаятелен образ командира разведчиков Травкина. Трогательной юношеской чистотой отличается молодой солдат Голубь. Высокой преданностью делу, чувством верности товарищам привлекает к себе пожилой воин Аникаков. Но не все герои повести Э. Казакевича таковы. Иным из них свойственны слабости, недостатки, противоречия. Писатель не побоялся раскрыть характеры своих героев в их сложности. Но он показал, как слабости, противоречия и недостатки преодолеваются под воздействием главного движущего стимула советских людей — их патриотизма.

Лирическая краткость, сгущенность действия на сравнительно небольшом отрезке времени, стройная и последовательная композиция делали повесть удивительно подходящей для переложения на язык кино.

Сравнительно недавно был выпущен на экран фильм «Звезда», поставленный режиссером А. Ивановым по сценарию П. Фурманского. Фильм не без интереса смотрится зрителем. Он привлекает романтикой подвига советских разведчиков, хорошей игрой актеров, создавших задушевные образы славных советских воинов. Есть в фильме яркие, волнующие сцены. Такова схватка советских разведчиков в сарае с группой эсэсовцев. Такова гибель Голубя, исполненная подлинного драматизма. Такова встреча Травкина с Аникановым и некоторые другие сцены. Там, где сценарист и режиссер следовали за текстом повести, там, где они шли от жизни, кадры получались живыми, правдивыми. Но, к сожалению, эти частные удачи не определяют качества фильма в целом.

Зачем при экранизации понадобилось обязательно переделывать хорошую повесть? Сокращать «Звезду», в отличие от «Жатвы», не было особой необходимости. Ее сюжет недлинен — простое чтение повести вслух немногим превышает среднее время, отпускаемое на полнометражный фильм. Но если даже предположить, что переделки были и впрямь необходимы, то почему к этой работе не привлекли автора?

При экранизации «Звезды» сохранилось некое внешнее подобие темы повести, но из нее выброшено все то, что является сомнительным с точки зрения сторонников «теории бесконфликтности», все то, что говорит о пережитках прошлого в сознании советских людей. Авторы фильма побоялись правды характеров, глубоких жизненных конфликтов и превратили свое произведение в некое сглаженное, бесконфликтное повествование.

Вот, например, один из второстепенных, но важных узлов в развитии повести Э. Казакевича — неблаговидный поступок, который совершил разведчик Мамочкин, лихой, но морально неустойчивый парень. Он отдал в «аренду» за продукты одному хуторянину чужих лошадей. И когда

Травкин, находясь в тылу врага, слышит от Мамочкина признание его вины, он говорит сурово и непреклонно: «Придешь здоровым, пойдешь в штрафную роту». Но Мамочкину не пришлось итти в штрафную роту: он погиб, как герой, на поле брани. Мертвые же сраму не имут...

А как тонко, сложно и интересно отражается проступок Мамочкина в сознании людей, оставшихся по эту сторону фронта! Вот следователь военной прокуратуры, которому поручено ведение этого дела, является в блиндаж разведчиков. Он ищет командира — ведь именно тот несет ответственность за проступок, совершенный в роте.

«Он спросил Мещерского:

— Вы командир разведчиков?

— Временно замещаю его».

Диалог немногословен, но уже насторожен, напряжен. Следователь не знает обстоятельств нынешнего положения вещей, он упорно хочет допросить лиц, присутствовавших «при совершении незаконных действий».

«— Их сейчас здесь нет, — уже нетерпеливо возразил Мещерский.

— Никого из них?

— Никого.

Следователь с минуту подумал.

— А я должен с ними поговорить, — сказал он. — Скоро ли они вернутся?

— Не знаю, — ответил Мещерский медленно.

Катя, внезапно встав с места, сказала:

— А вы, товарищ капитан, лучше сходите туда, где они находятся, и допросите их.

— А где они находятся? — спросил следователь.

— В тылу у немцев.

Следователь внимательно посмотрел на Катю спокойными, лишенными юмора глазами».

Эта сцена безупречна с художественной точки зрения. Диалог ее точен, краток, драматичен и дает богатейшие возможности для актеров и режиссера.

Но сцены разговора со следователем нет в фильме, как нет и истории незаконной сдачи лошадей в «аренду». Все это начисто выпало из кинокартины «Звезда».

Как будто бы и боковая линия развития, но ее устранение привело к ущербу жизненной правды. Талантливого артиста Н. Крючкова, играющего Мамочкина, сценарист лишил материала, отказал ему в возможности сыграть многогранный, сложный характер.

Показывая советских разведчиков, Э. Казакевич подчеркнул их беззаветную личную храбрость. Но в семье не без урода. В повести фигурирует и «подлый трус», как его называет Травкин, некий Феоктистов, нарочно застудивший себя, чтобы схватить кашель, и под этим предлогом уклониться от участия в разведке. Образ Феоктистова сценарист П. Фурманский тоже выбросил.

А вот еще одна напряженная по своему драматизму сцена повести. В гуще вражеского расположения советские разведчики взяли «языка». Допросив, они вынуждены убить этого пленного. Другого выхода нет: оставив этого немца в живых, люди Травкина неизбежно выдадут самих себя. Но убивать безоружного человека — не в правилах советских людей. Ведь он показал советским бойцам свои рабочие руки, он молит о пощаде, он искренне убеждает советских воинов, что не является фашистом. Тяжело Травкину. Но воля его непреклонна. И пленный «зарыдал, увидев смерть в образе этого юного красавца-лешего с большими жалостливыми и непреклонными глазами».

Эта сцена тоже искажена и упрощена в фильме. Пленный по фильму вовсе не рабочий, а заурядный и притом карикатурно примитивный фашист. Потому никакого раздумья, никакой внутренней борьбы у Травкина в фильме нет. Все просто, все легко. Но какое же тут опять допущено обеднение сложной жизненной ситуации!

В повести был интересно и многогранно изображен характер радистки Кати. Вначале это довольно легкомысленная девушка, охотно «крутящая роман» с капитаном Барашкиным, сама считает себя «очень опытной маленькой грешницей». Но вот Катя полюбила Травкина, полюбила сильной, безответной любовью. Эта любовь облагородила, возвысила Катю. Ей уже становятся неприятными грубоватые ухаживания капитана Барашкина. И читатель проникается все большей симпатией к этой девушке, еще недавно казавшейся ему пустой и даже пошловатой, но вдруг раскрывшейся перед ним в подлинной красоте своего большого чувства. С новой, неожиданной стороны читатель узнает Катю и в приведенном выше разговоре со следователем. Оказывается, Катя умеет не только любить. Ей присуще острое чувство боевого товарищества, чувство большой справедливости. Эти черты в Кате сказались не сразу, они раскрылись в особо острой жизненной ситуации; ее характер формируется в общении с людьми, оказавшимися гораздо выше, благороднее ее. И Катя как бы устремляется вслед за ними в своем внутреннем росте. Как видим, и здесь писатель шел по линии раскрытия сложного и противоречивого характера, в котором берет верх хорошее, доброе начало. Сценарист и режиссер донельзя упростили и характер Кати.

Трудно, наконец, примириться с исключительно фальшивой концовкой фильма, когда, вопреки логике событий, Травкин и большинство его бойцов остаются в живых, находясь в гуще расположения немецко-фашистских войск, и наблюдают начавшееся наступление Советской Армии. Разведчик Аниканов, который совсем недавно был тяжело ранен, видит на крыле советского самолета опознавательный знак и кричит: «Звезда!», а Травкин отдает команду: «К бою!»

Таким образом, не только характеры, но и сюжет повести, легший в основу кинофильма, постепенно искажается все больше и больше и все ради той же ложной цели: как бы не «напугать» зрителей изображением жизненных трудностей и противоречий.

Но, право же, наш зритель не нуждается ни в няньках, ни в валерьяновых каплях. Он безбоязненно глядит правде в лицо. Ему ли, не убоявшемуся грозного нашествия фашистов и дотла сокрушившему насильников и поработителей, пугаться правдивого изображения этой своей борьбы в искусстве?

Тем более странное впечатление производит статья о фильме «Звезда», которую опубликовал на страницах «Литературной газеты» писатель А. Чаковский (№ 117, 3 октября 1953 г.). Автор не может не сознаться, что фильм в целом слабее повести. Он говорит и о том, что эпизод с разведкой Мамочкина «скомкан», что образ Травкина «несколько пострадал»; об образе Кати он говорит уже совсем мягко: «В повести Катя чуть иная». Но свою критику фильма А. Чаковский свел к одним этим эстетическим частностям, не заметив, что сценарист и режиссер исказили прекрасную повесть, заменив ее честный и суровый, подлинно социалистический реализм сладким сиропом елейной бесконфликтности. А. Чаковский, в сущности, критикует только олеографическую концовку фильма, не замечая, что к ней зрителя готовили на протяжении всего фильма. На словах А. Чаковский против «однопланости», против «трескучих фраз», против «бюрократического» оптимизма», за «глубокий психологизм», за «мужественную правдивость». Но чего стоят эти заверения критика, если на деле он столь благодушно настроен по отношению к произволу в трактовке правдивой и высокохудожественной повести.

Нет, совсем иной должна быть наша критика, если она хочет быть честной и правдивой, если и для себя, как и для прозы и поэзии, она считает символом веры социалистический реализм — правду жизни.

Не могу согласиться и со статьей Н. Велеховой «Как совершается подвиг», опубликованной в журнале «Искусство кино» (1953 г., № 11) и посвященной тоже фильму «Звезда». Н. Велехова подробно разбирает отдельные образы фильма. Она высказывает по этому поводу ряд интересных и верных частных замечаний. Мимо нее не прошло упрощение в фильме характеров Мамочкина, Травкина, хотя почему-то упрощение характера Кати она игнорировала. Важнее другое: Велехова не уловила того, что повесть «Звезда» во многом оказалась искаженной. Недостатков принципиального направления работы сценариста и режиссера она не видит.

Н. Велехова утверждает: «Образ Травкина на экране не исчерпал сложный характер, изображенный Казакевичем, да это и невозможно было сделать в фильме».

Здесь критик путает две вещи: невозможность воспроизведения в фильме всех сюжетных ситуаций большого литературного произведения и невозможность исчерпывающего раскрытия сложного характера, изображенного писателем. Первое действительно невозможно. Вторая невозможность мнимая.

Возьмем для примера замечательный фильм «Чапаев», в основу сценария которого лег одноименный роман Д. Фурманова. Г. и С. Васильевы, создавая сценарий и фильм, вовсе не стремились к повторению всех ситуаций романа. Наоборот, многое они обошли, многое в сюжет внесли от себя, вне прямой связи с текстом книги Д. Фурманова. Но Г. и С. Васильевы оказались победителями потому, что верно, в соответствии с исторической правдой ухватили и передали основное зерно характера Чапаева. Они показали, как Чапаев, являясь плотью от плоти народной массы, во многом отражает вначале могучий стихийный, но недостаточно организованный революционный порыв масс, как он растет и крепнет под воздействием партии. Своевольный, яркий, неповторимо самобытный характер Чапаева, так замечательно раскрытый Д. Фурмановым, был продолжен и развит в сценарии Г. и С. Васильевых. С одной стороны, у Чапаева, изображенного в сценарии, стихийный, анархический порыв: «На то, что вы тут говорили, — наплевать и забыть!» — кричит он своему импровизированному военному совету. Но, с другой стороны, он уже поднимается над стихийностью, он растет, он думает, и в талантливой голове народного полководца вырастает учение о месте командира в бою.

Знаменитая сцена с картошкой, когда Чапай наглядно растолковывает основы своей тактики, знаменательна и замечательна по своей образной драматургической выразительности. И кто же посмеет упрекнуть авторов сценария, что они «домыслили» эту сцену, отсутствовавшую в тексте Д. Фурманова, — так органично она слита с цельной натурой Чапаева, так полно отвечает она духу книги, ее внутренней поэзии.

Для развития образа героя очень важна сцена, когда Чапаев устраивает скандал, требуя, чтобы врачи проэкзаменовали ветеринарного фельдшера и выдали ему докторский диплом. Этот эпизод сценаристы взяли из книги Фурманова. Но они не дословно изложили текст писателя, а повернули его по-своему. То, что было приемлемо в речевой характеристике Чапаева в печатном тексте («Все вы сволочи!... Интеллигенты!»), не было пригодно для произнесения вслух с экрана. Совсем на иных репликах, освобожденных от излишней словесной грубости, построили сценаристы этот эпизод. Чапаев в сценарии говорит очень резко, но иначе, чем в книге. «Жаловаться пришли, подлецы! Клистирные трубки! — кричит он. И, обращаясь к Фурманову, добавляет: — И ты с ними! Гнилую интеллигенцию поддерживаешь!»

Как видим, слова в сценарии иные, не те, что у Д. Фурманова, но смысл образа передан сценаристами безупречно. Противоречивость характера Чапаева не только не приглушена, не затушевана, а, наоборот, даже заострена. В книге Д. Фурманова данный конфликт разрешается сравнительно просто: комиссар Клычков (Д. Фурманов), понимая, что ему не переубедить разъяренного Чапая, советует запросить мнение Фрунзе, а затем герои мирно садятся за чаепитие. В сценарии это резче, обостреннее. В пароксизме гнева Чапаев кричит: «Над Чапаевым издеваться?! Застрелю!!» А затем продолжается диалог Фурманова с Чапаевым, бурный, острый, все глубже раскрывающий зрителю сложность натуры Чапаева и тонкий такт умницы комиссара.

Здесь сценаристы не только верно передали дух фурмановской книги, но проникли во внутреннюю суть ее творческого замысла, в ее движущие пружины, в драматизм ее основной жизненной ситуации.

Не менее важную роль в сценарии занимает и эпизод ареста Жихарева, когда под влиянием убеждающего партийного слова Чапаев осознает свою неправоту и сам начинает бороться с мародерством, отбрасывая в сторону личные симпатии, выступая на митинге в качестве последовательного ленинца.

Чем дальше развивается сюжет сценария, тем все более сознательным борцом становится Чапаев, тем все яснее выявляются в нем черты вожака-коммуниста, тем все более отступают на задний план элементы присущего ему стихийного партизанского своеволия. Эта особенность сценария находится тоже в полном идейном и художественном единстве с книгой Д. Фурманова. Г. и С. Васильевы не упростили ни одного конфликта романа, не обошли ни одного из противоречий, относящихся к раскрытию образа главного его героя, и потому им удалось создать кинофильм, отличающийся высокой степенью правдивости, отвечающий основным требованиям метода социалистического реализма.

Сценарий и кинофильм «Чапаев» Г. и С. Васильевых — образец умного и тонкого перевода произведения художественной литературы на язык кинематографии. Традиция экранизации замечательных произведений литературы прочно и добротно сложилась в советском сценарном искусстве. Кроме «Чапаева», здесь можно назвать и «Мать» М. Горького, удачно переложенную в киносценарий Натаном Зархи и блистательно снятую В. Пудовкиным, и горьковское же «Детство», по которому сценаристом И. Груздевым и режиссером М. Донским была в свое время создана яркая кинокартина. Можно вспомнить и «Пышку» Мопассана (сценарий и режиссура М. Ромма) — тоже удачную киноинсценировку выдающегося произведения литературы.

К сожалению, при экранизации «Жатвы» и «Звезды» допущены значительные отклонения от этих хороших традиций. На существенных недостатках этих киносценариев сказалось влияние «теории бесконфликтности», тенденция обойти противоречия и конфликты жизни.

С этими пороками, получившими за последние годы широкое распространение в сценарном деле, должна повести острую, принципиальную борьбу наша критика. Те творческие достижения и победы, которых добились мастера советского кино на прошлых этапах его исторического развития, в деле экранизации произведений литературы, не могут быть забыты. Золотые традиции нельзя растрачивать, разбазаривать, предавать забвению. Их нужно повседневно держать на вооружении, а кроме того, что особенно важно, развивать и приумножать.

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

И. КОКОРЕВА

ТО, ЧТО ОСТАЛОСЬ ЗА КАДРОМ

В произведениях, над которыми работают сейчас многие мастера кино, нередко встречаются острые жизненные конфликты, сложные и противоречивые судьбы людей, крупные собирательные образы, напряженные коллизии.

Такие произведения можно отнести к драматическим не по одним только формальным признакам, а по самому их содержанию, по характеру действия, по методу лепки образов, по всему композиционному построению. Но часто еще бывает и так, что все компоненты драмы, казалось бы, налицо, а все же настоящего драматического произведения, в котором происходило бы движение и столкновение человеческих судеб и характеров, так и не получается. Зритель или читатель остается спокойным, хотя ему рассказывают о событиях действительно очень драматических.

В чем же здесь секрет?

Думается, что чаще всего причиной тому невзыскательность художника к своему мастерству, недостаточно тщательная разработка им порой очень интересного, нужного и оригинального замысла.

Стремиться к созданию тонкой художественной ткани произведения, отказаться от проторенных путей, забыть навсегда недостойную деятеля искусств спекуляцию на важности и актуальности отображаемых проблем, нередко приводящую к падению высокой художественной культуры и утрате профессионального мастерства, — это и значит проявлять неумолимую требовательность к себе, без которой ни один художник никогда не сможет создать настоящее, глубоко волнующее и потрясающее душу людей драматическое произведение.

Неправда, что мы бедны кинодрамами, о чем иногда можно услышать от автора, пытающегося прикрыть свою беспомощность ссылками на якобы малый опыт советского кино в этом жанре. Разве такие, например, фильмы, как «Депутат Балтики» или «Суд чести», не представляют собой драмы в самом высоком ее понимании?

Кино, как и другие виды советского искусства, следуя благородным традициям классической русской литературы, создало несколько драматических повествований о судьбе простой русской женщины. Это фильм «Член правительства», показывающий типический жизненный путь крестьянки в условиях советской действительности — путь, полный сложных противоречий, препятствий и переживаний, потребовавший от человека высшего напряжения воли, ума, всех физических и духовных сил; высокая трагедия «Она защищает Родину», где в образе женщины-матери угадывается образ матери-отчизны и где все человеческие чувства героев прошли через тяжелое испытание войны.

За последний год экран увидели еще два фильма, в центре которых также стоит образ простой советской женщины и которые так же, как и некоторые их предшественники, глубоко драматичны с точки зрения поднимаемых в них жизненных проблем, намеченных конфликтов и характеров. Это фильмы «Возвращение Василия Бортникова» и «Судьба Марины». Сходство между этими фильмами заключается в том, что авторы их пытаются показать драматическое течение событий и в частной, семейной жизни и в общественно-трудовой деятельности героев. При всех глубоких различиях в решении поставленных проблем, в содержании конфликтов и образов, в общем художественном ви́дении материала оба произведения задуманы как драма, оба рисуют колхозную жизнь и прослеживают путь крестьянской женщины с неустроенной поначалу личной жизнью, но обретшей в конце концов свое счастье.

Фильм «Возвращение Василия Бортникова» вышел на экраны год назад и уже подробно обсуждался в нашей печати. «Судьба Марины» — одно из последних кинопроизведений, подробный анализ которого представляет особый интерес.

Фильм жизненно достоверен, правдив. Его образы и конфликты значительны и остры, сюжет своеобразен и содержит в себе немало интересных ситуаций; у каждого из героев есть своя биография и неповторимая судьба, своя личная драма. Стержень фильма составляет история колхозницы Марины Власенко, оставленной мужем женщины, которая всю жизнь прошла рука об руку с любимым человеком, верила в него, возлагала на него большие надежды, вывела в люди, но он оказался себялюбцем, карьеристом, жалким и ничтожным мещанином.

Казалось бы, все это давало возможность создать произведение, по силе своего драматизма не уступающее лучшим нашим фильмам, основу которых и составляют драматические повороты в судьбе человека. Посмотрим, так ли это получилось на самом деле.

Фильм открывается картиной цветущей, полной солнца, тепла и света жизни украинского села. Богата и ласкова здесь природа. Красивых, сильных, жизнерадостных людей взрастила она; радостен и светел их труд на щедрой земле. Счастье разлито в природе и в жизни человека, светится оно и в лицах, глазах, фигурах людей. Улыбается чудесному утру колхозница Марина Власенко, улыбается от избытка сил, здоровья, нравственной и физической красоты. Это — счастье самой жизни.

И рядом дочь Марины — семнадцатилетняя красавица Галинка — юная, свежая, сильная...

Марина ждет мужа — свою надежду, друга, лучшего товарища в работе. Терентий приедет на село агрономом. Он — гордость для семьи и колхоза, пославших его на учебу. В простых и бесхитростных строках письма к мужу выражена вся любовь Марины, ее вера, все чистые и прекрасные помыслы.

И вот сразу же другой полюс — Терентий в университете. Правда, и здесь та же светлая атмосфера окружающей жизни (везде прекрасна наша жизнь! — говорят постановщики фильма), но уже совсем другой человек. Какой контраст Марине даже во внешнем облике! Красив, но есть что-то темное в складках чуть кривящегося рта, в глубоко спрятанных и куда-то в сторону убегающих глазах, в надуманности слов, в нарочитости жестов. Артист Н. Гриценко сразу же дает возможность зрителю распознать героя. При первом взгляде на Терентия уже что-то настораживает. А вот рядом появилась и женщина — дочь профессора Женя. И первые же слова Терентия сразу разоблачают его: нет сомнения, что перед нами человек, руководимый расчетом, движимый самыми мелкими, эгоистическими побуждениями. Терентий говорит о своей любви, рассчитывая, что отец Жени поможет ему в научной карьере; тут же

«Судьба Марины»

небрежно сует в карман полученное от Марины письмо; как бы шутя внушает Жене мысль о своем высоком призвании. Все в Терентии откровенно неприятно.

Хорошее начало фильма... Сразу же создается острая драматическая ситуация. С одной стороны, прекрасная колхозная жизнь, чудесная студенческая молодежь, радостный коллективный труд, светлая, чистая Марина, с другой — человек, который, как уже ясно, должен обмануть доверие людей. И зритель, перед которым развернута экспозиция большой человеческой драмы, с интересом ждет: «А что же будет дальше?»

Справедливости ради, можно бы и в начальных сценах фильма подметить погрешности. Не слишком ли бегло была показана Марина? Не слишком ли кстати подоспело письмо — как раз в момент объяснения Терентия с другой женщиной? Не слишком ли наивно, что Женя не замечает неприкрытой самовлюбленности Терентия? Но не будем придирчивы.

Далее авторы показывают Терентия несколько призадумавшимся над письмом жены. Сцена для сюжета нужная и благодаря тонкой игре артиста Гриценко психологически очень точная. Терентий не испытывает особых угрызений совести, хотя несколько тяготится создавшимся неприятным положением, о котором, впрочем, легко забывает в заботах о своем костюме.

В противовес этой сцене авторы показывают затем картины содержательной, целенаправленной жизни Марины, которая тянется к знаниям, чтобы не отстать от мужа. Не стремясь к легкому труду, медленно, но упорно овладевает Марина наукой. Очень важная и знаменательная для фильма тема. Однако тут уже возникает подозрение: не слишком ли примитивно собираются постановщики показать нам жизненные интересы героини, ее общественно-трудовую деятельность? Если надо показать, что Марина учится, мы видим ее за книгой; если завоевывает у колхозников авторитет, изображено общее собрание, и т. д.

В экспозиции фильма приоткрываются судьбы и других действующих лиц. Дочь Марины и Терентия должна выбрать, с кем ей связать свою жизнь: с неказистым, но умным, любознательным Сашко́м или с видным и статным, но слишком самоуверенным и развязным Павло́м? Завязался второй драматический узелок...

А вот и еще. К Марине приходит звеньевая Ивга с вопросом, как прибрать к рукам лентяйку Мотрю, прохладно относящуюся к своим трудовым обязанностям в колхозе и заботящуюся лишь о своем добре? Так возникает мотив уважения и тяги колхозников к Марине, появляется очень важная тема отношения колхозника к общественному труду, выступают новые колоритные фигуры — поданная в комедийном плане супружеская пара: Мотря и Матвей.

Но и это еще не все. В события включается возвратившийся с курсов председатель колхоза Гнат (артист А. Сердюк), образованный и глядящий вперед колхозный руководитель, и вместе с ним в фильм входит тема роста интеллигенции на селе. Появление Гната вносит и новую лирическую краску: председатель давно и безнадежно любит Марину. Мотив неразделенной любви, проходящей через весь фильм (правда, совершенно незакономерно снятый в конце), усиливает достоверность и жизненность личных конфликтов фильма.

Много, очень много завязалось драматических узелков. Сумеют ли авторы сплести их в один узел, а затем развязать каждый?

В сцене клубного вечера еще раз экспонируются все намеченные конфликты и образы, причем здесь наиболее ярко выписанной оказывается линия поведения Матвея и Мотри.

Новые персонажи завладевают вниманием зрителя; у него уже несколько поостыл интерес к судьбе Марины, которая пока (но, может быть, это и закономерно) оказывается довольно пассивным свидетелем не касающихся ее лично событий.

Но вот приходит известие о скором приезде Терентия. Обстановка накаляется. Подготовленный экспозицией фильма к тому, что встреча Марины и Терентия должна вылиться в напряженное драматическое столкновение, зритель с волнением ждет, что же произойдет. Известно, что Терентий не был на селе почти три года, что он чужд жизни жены и всех своих односельчан. И зрителю интересно, как поведут себя теперь герои, что почувствует Терентий при соприкосновении с уже далекой ему, но когда-то, вероятно, милой сердцу жизнью, как будет держать себя с женой, от которой долго скрывал свои намерения, как встретит свою дочь, которую оставил подростком, а найдет невестой, что, наконец, он увидит в колхозе, и т. д. и т. п. Интересно также было бы узнать, как отнеслись к появлению Терентия колхозники и близкие ему люди. Важно понять, как встретилась с мужем Марина. Не заметила ли она чего-нибудь нового, а может быть, и чуждого в любимом человеке, или, напротив, ослепленная любовью и радостью встречи, она не увидела того, что бросается в глаза другим?

Увы, пытливый интерес зрителя остается неудовлетворенным. Драматического эпизода встречи двух таких разных людей — Марины и Терентия, — где мы были бы свидетелями смены мыслей и чувств, где имелись бы тонкие психологические детали, в фильме так и не создано. Но, может быть, постановщики правы, может быть, требуемая нами сцена незакономерно предупредила бы весь дальнейший ход развития событий и потому все это они приберегли для будущих эпизодов, в частности для сцены встречи Марины и Терентия на народе?

Посмотрим, как же развиваются эти сцены.

В ожидании мужа оживленная Марина охорашивается у зеркала. Вошел Терентий. Марина бросилась ему на грудь, заплакала от счастья. Очень правдивый и естественный порыв.

«Судьба Марины»

Но далее — никакого внимания Терентия к окружающей обстановке (лишь один-единственный взгляд в сторону дочери), никакого любопытства Марины к родному человеку. Есть драматизм положения, но нет драматического хода внутри самой сцены. Авторы лишь мимоходом коснулись здесь чувств героев.

В следующей сцене, за праздничным столом (приезд агронома Терентия — это событие на селе!), постановщики до известной степени передают нам обстановку радости и ожидания, которая сопутствует приезду Терентия. Есть здесь и несколько тонких психологических штрихов. Именно так должен был отмахнуться Терентий от неуместного для него сейчас сватовства Павла к Галине: Терентий равнодушен к судьбе дочери и жены, он занят мыслями о неизбежном и неприятном объяснении с Мариной, а вся эта шумная встреча ему неприятна — ведь он не собирается оставаться ни на селе, ни в семье.

Есть в сцене и другие удачные детали, но нет в ней единого, сквозного драматического действия. Фиксируя в состоянии героев отдельные моменты, авторы не поставили перед собой цели проследить это состояние в движении, в развитии, как требует того драматургия эпизода. Поэтому отсутствует в сцене и общее нарастание действия, нет в ней усиления драматической напряженности. Пусть постановщики не стремились показать в этой сцене сложные и противоречивые чувства Марины, уже возникающий внутренний поединок между ней и Терентием. Ослепленная счастьем, Марина могла ничего не замечать вокруг себя, может быть, даже самые явные вещи еще ускользали от ее взора — она видела Терентия таким, каким хотела видеть. Если так, то все в этой сцене должно было бы подчиняться раскрытию именно такой мысли. Но мы не видим и этого. Нам не дали ни разу по-настоящему заглянуть в глаза Марины и увидеть, какие чувства ее обуревают. Только в заключительных кадрах сцены что-то тревожное появилось в ее лице, когда муж, небрежно чокнувшись с ней, обратился к гостям. Но зритель едва успевает уловить смысл происходящего, и только укор во взгляде Гната, не спускающего

«Судьба Марины»

глаз с Терентия, намекает на то, что между супругами происходит что-то неладное.

Почему же постановщикам понадобилось так старательно скрывать внутренний мир героев? Может быть, они стремились избежать мелодраматического освещения событий? Но вряд ли это угрожало им в данном случае: речь-то ведь идет об интересных и содержательных людях, о глубоких мыслях и чувствах, касается очень важных вопросов жизни советского человека.

То, что эта сцена лишена сквозного действия и внутреннего драматизма, не трудно заметить и по ее монтажу и по мизансценам. На экране то и дело чередуются различные уголки комнаты, без какой-либо внутренней связи сменяются различные картинки, в которых сообщается о тех или иных отношениях героев. Но перед зрителем так и не возникает цельной и ясной картины всего происходящего. В сцене нет ни одной так явно напрашивающейся здесь панорамы, нет осмысленной смены планов, которая, например, так смело и намеренно резко использована В. Пудовкиным в сцене первого столкновения Василия со Степаном («Возвращение Василия Бортникова»).

Не выписав создавшуюся при встрече Терентия и Марины напряженную обстановку, постановщики тем самым лишили актеров богатейшего драматического материала. Ведь исполнительнице роли Марины — актрисе Е. Литвиненко, обладающей большим обаянием и искренностью, по существу, почти нечего здесь играть.

Но допустим, что все эти сцены — только подготовка к завязке личной драмы и что в них еще не обязателен (как могут возразить нам постановщики) весьма проникновенный взгляд во внутренний мир героев. Обратимся к центральному драматическому эпизоду первой половины фильма — сцене прямого объяснения Терентия с женой.

...Отшумели в доме гости, потухли огни, и два человека остались наедине. Весь ход предыдущих событий, пусть даже очень схематично прочерченных, показал, что Марина еще полна глубокой веры в Терентия, в свое счастье; минутное смятение за столом не могло нарушить радости, с ощущением которой она жила весь день. Но где в фильме все эти выражающие состояние героини детали? Где та проникновенная актерская игра, которая нередко заменяет слова и делает их ненужными? Не люди, не лицо Марины запоминается в этой сцене, а неразобранная кровать в комнате супругов — правдивая, но грубая деталь...

Приглядимся к поведению Терентия. С неприкрытым цинизмом заявляет он, что Марина недостойна его и никогда не сможет догнать мужа по развитию, уму, положению в обществе.

— Понимаешь, духовно я тебя перерос, ин-тел-лек-ту-аль-но! За это время я агрономом стал, а ты и сейчас в звене бураки полешь. Не ра-

стешь. А я не останавливаюсь, я посвятил себя науке... Я... я... я... — гомо! — кричит он жене.

На наш взгляд, прием столь откровенного саморазоблачения героя вообще гораздо более органичен для произведения сатирического или комедийного плана, чем для психологической драмы.

Подобный неприкрытый цинизм трудно оправдать с позиций житейской и художественной правды, он противоречит логике образа Терентия. В предыдущих эпизодах режиссеры и актер правильно подметили и стремились передать, что Терентий тщательно скрывает неблаговидность своего поведения, пытается обмануть людей, выдать свои недостатки за достоинства. Эта его «игра» в жизни и сообщает герою так хорошо выраженную артистом Гриценко нервозность, раздражительность, постоянную внутреннюю стесненность и рождаемую ею озлобленность. И весьма трудно поверить, что такой человек, как Терентий, поставивший себе целью сделать карьеру, в самый решающий для него момент вдруг так неожиданно и нелепо выдаст себя. Сейчас ему надо развязать себе руки, добившись развода. Уже от одного чувства боязни проиграть, боязни огласки скандальной истории, которая может помешать его карьере (трусость всегда сопутствует подлости), Терентий не повел бы себя с Мариной столь грубо и прямолинейно. Слова и все его поведение в этой сцене фальшивы и нарочиты.

«Судьба Марины»

Если бы постановщики показали, что это сознательный, ловкий ход со стороны Терентия, чтобы склонить Марину к разводу, в такое поведение героя можно было бы поверить. Но на это даже нет и намека. Просто авторы стремились еще раз обнажить ничтожную сущность героя, не оставить у зрителя сомнения в том, что перед ним подлый, никчемный человек, хотя зритель в этом уже давным-давно ими убежден. Задача чисто рациональная, уводящая от большой художественной правды и лишающая всю сцену подлинного драматизма.

Допустив такую фальшь в поведении Терентия, авторы чрезвычайно сузили круг мыслей и переживаний героини. Единственно, что остается играть актрисе в этой сцене, — это боль или скорее даже ошеломленность, ибо Марине не дали времени разобраться во всем происходящем, догадаться, что же случилось с мужем, в чем смысл его слов и такой несправедливой жестокости. Мы так и не увидели Терентия глазами Марины, а ведь именно в этом и должен был бы заключаться смысл сцены.

Снова и снова авторы фильма уходят от пристального прослеживания мыслей и переживаний героев, от передачи гаммы чувств и настроений. И если в предыдущих сценах с этим можно было до некоторой степени смириться, то здесь это вовсе непростительно, так как речь идет о таких событиях, которые ломают характеры, мироощущение людей, не-

редко сокрушают человека или возрождают его к новой жизни. Ведь прежде чем услышать от героини такой, казалось бы, простой ответ, как: «Я дам тебе развод», за которым на самом деле стоит огромное потрясение и целая биография характера, зритель должен был бы понять, чего стоили эти слова женщине, что перечувствовала и передумала она, произнеся себе приговор, переворачивающий всю ее жизнь. В лучшем случае наиболее догадливые зрители разглядят в этом ответе Марины гордость оскорбленной женской души, но разве этого достаточно? Ведь весь ход событий показывает, что для Марины разрыв с Терентием никак не может быть шагом случайным, продиктованным лишь неожиданно нахлынувшим чувством оскорбленной гордости.

Вся эта сцена должна была бы представлять собой поединок двух совершенно противоположных людей; в ее подтексте — столкновение различных моралей, исключающих друг друга жизненных принципов. А для этого совершенно необходимо было показать, как пришла Марина к выводу, что разрыв неизбежен, и почему это ее решение окончательно и бесповоротно.

Чтобы понять, насколько обедненной и малодраматичной оказалась сцена ночного объяснения, уместно вспомнить начальный эпизод «Возвращения Василия Бортникова», где также показывается большая человеческая драма.

Все внимание Пудовкина было направлено к тому, чтобы выявить внутреннее состояние героев, обнажить их чувства, и этой задаче подчинены все средства художественной выразительности. Три человека поставлены перед трудной задачей — рушится их счастье, жизнь надо начинать заново. Но мы видим, как мучительно трудно принимает Авдотья решение, сколько ей пришлось выстрадать, прежде чем сказать «нет» Степану и повернуть свое сердце к Василию. Зритель видит, как от бессильных, полных немого отчаяния рыданий, в которых сквозит боль за загубленную любовь трех людей, она переходит к раздумью над роковой ситуацией; видит, как заговорило в ней чувство долга матери и жены и в какое противоречие пришло оно с чувством любви; видит, как жалко Авдотье себя, и многое, многое другое. Так же ясны и понятны в этой короткой сцене чувства Василия и Степана. Когда же наступает утро и мы встречаем всех трех за столом, становится понятным, какая прошла мучительная ночь — этими людьми продумана вся жизнь. Принятое решение, справедливое и необходимое, но не принесшее никому облегчения, не явилось случайно (как у Марины Власенко), а выстрадано этими сильными, прекрасными, мужественными людьми. И оно действительно знаменует собой начало новой жизни Авдотьи, Степана, Василия.

Вспомним, что и в «Судьбе Марины» у героев была тягостная ночь, но там она лишь внешним образом символизирует поворот в судьбе героев. Авторы так старательно стремились уйти от драматического объяснения Марины и Терентия, что в один из самых напряженных моментов сцены прибегли даже к перебивке и тем самым окончательно разрушили сцену, отошли от психологической правды, оставили за кадром то, что больше всего могло взволновать зрителя. Они лишили острого интереса и такую важную сцену, как беседа Гната и Тараса о Терентии, вклинившуюся в эпизод объяснения Марины с мужем.

Таким образом, напрашивается первый вывод: авторы не использовали всех богатейших средств художественной выразительности, присущих драме.

В то же время при изображении сложных и противоречивых человеческих чувств и переживаний постановщики не избежали несколько тривиальных приемов. Пример тому — эпизод ухода Марины в ночь после тяжелого объяснения с мужем. Стало уже традицией изображать человеческое горе, особенно вызванное личными неудачами, на фоне при-

роды, в обстановке, как бы «работающей» на переживание героя. Спору нет, «природа и человек» — вечная тема, и у классиков можно найти бесконечные вариации ее, но именно вариации. Есть и в киноискусстве совсем недавние примеры, когда эта тема вдруг оживает, наполняется новым содержанием, приобретает большое звучание. Вспомним хотя бы сходный эпизод из фильма «Над Неманом рассвет»: после разрыва с женихом Бируте бежит в поле, навстречу ветру и буре. Но это сопоставление человеческих чувств и природы было бы художественно незавершенным, если бы не найденная режиссером удачная композиция кадра и важная деталь. Издалека мы видим фигурку девушки, взбегающей на холм, и над нею — темные, тяжелые тучи. Но и это еще не все. Режиссер приводит героиню к подножию темного распятья, одиноко и уныло возвышающегося среди пустынной равнины. Здесь Бируте ищет защиты. Так в этом эпизоде природа перестает служить чисто иллюстративным целям; художник дает здесь символическую картину трагедии человека, оказавшегося между землей и небом, между трезвой правдой жизни и религией.

«Судьба Марины»

Можно опять-таки вспомнить и пейзажи «Возвращения Василия Бортникова», созданные режиссером В. Пудовкиным и оператором С. Урусевским. В любовно выписанных ими картинах русской природы— расцветающей весны, чудесного лета, роскошной зимы — заложен огромный обобщающий смысл. Выразив в пейзаже свое отношение к происходящим событиям, влюбленные в природу художники говорят зрителю о том, как прекрасно жить и трудиться на этой земле, где есть все для счастья человека. При этом им ни разу не потребовалось проводить прямой и навязчивой аналогии между переживаниями человека и природой. Пейзаж у них — действенный, активный компонент драматургии.

В фильме «Судьба Марины» действие развивается на фоне прекрасной, щедрой и поэтической природы Украины.

Постановщики создали несколько великолепных натурных кадров, но они существуют как бы сами по себе. В фильме нет природы как темы, нет пейзажа как одного из сильнейших выразительных средств психологической драмы.

Правда, кроме сцены ночного блуждания Марины, есть еще разговор Марины с парторгом, но и здесь аналогия между человеческими переживаниями и миром природы выглядит слишком прямолинейной и примитивной: когда Марина полна смятения и горя, шумит дождь, буйствует стихия, а когда утихает буря в душе героини, проходит и гроза. Не останавливаясь на этом, авторы дополнительно уточняют наивную символику. «Дождя больше не должно быть, Марина», — с чувством облегчения говорит парторг улыбнувшейся сквозь слезы женщине (отметим этот отнюдь не единственный и не случайный в фильме дидактизм).

Но продолжим анализ развития действия.

Пережитая трагедия не сломила героиню, не отняла у нее радостного ощущения жизни, понимания своего места в трудовом коллективе. Марина нашла поддержку и любовь у товарищей и близких людей, она почувствовала, что у нее есть обязанности, которые нужно выполнять, есть долг перед колхозом.

Дальнейшая судьба Марины — возрождение ее как человека, непрерывное движение вперед, завоевания и успехи в большом государственном деле.

Идея единства общественных и личных интересов советского человека пронизывает фильм «Судьба Марины», что очень роднит его с «Возвращением Василия Бортникова». Там на примере судеб Василия и Авдотьи было хорошо показано, что человек с неустроенной личной жизнью, лишенный семейного счастья, может оказаться неполноценным и в своей трудовой деятельности, и, наоборот, успехи в труде приводят к полноте личного счастья.

Несколько по-другому, но ту же мысль о неразделимости личного счастья и общественного долга советского человека раскрывает и фильм «Судьба Марины». Здесь это сделано прежде всего на противопоставлении судеб двух главных героев.

С одной стороны, биография простой колхозницы, способной на глубокие чувства, тянущейся к знаниям, к полнокровной и деятельной жизни. Это восходящий путь человека, связавшего свою судьбу с интересами народа. Неудачи в личной жизни заставляют Марину еще больше полюбить свой труд, свой коллектив и найти в них утешение, а потом и новое счастье.

Другая судьба у Терентия, оторвавшегося от родного колхоза, от своего народа, противопоставившего себя коллективу и стремящегося в жизни лишь к собственному благополучию. Преследуя во всем узкоэгоистические цели, Терентий не находит счастья.

Об этом же говорят судьбы и других героев. Семейное счастье Мотри и Матвея, в сознании которых еще сильны пережитки прошлого, находится в неразрывной связи с их приобщением к полнокровной, творческой трудовой жизни. Отказывается от эгоиста Павла дочь Марины Галинка и находит счастье с трудолюбивым Сашко́м.

Нередко критики требуют от автора, чтобы он непременно отразил в своем произведении и личную (частную, семейно-бытовую) жизнь героя и его общественную деятельность. Нам кажется, что требование это вряд ли обязательно для каждого художественного произведения. Ведь в таком случае создание, например, семейной драмы было бы невозможно вообще. Не могли бы появиться и настоящие, глубоко человеческие драмы на основе так называемого производственного конфликта.

Практика нашего киноискусства последних лет показывает, что попытка втиснуть в художественное произведение сразу все явления и процессы жизни редко венчается успехом, а чаще всего дает как раз обратный результат: и «личное» и «общественное» как будто налицо, но их гармонического слияния, какое бывает в самой действительности, не получается. Бортниковы, например, переживая тяжелую личную драму, проходят и сложный трудовой путь. Но разве можно утверждать, что здесь в полной мере удалось показать в единстве личную и общественную жизнь героев? Конечно, нет.

Думается, что под требованием единства «личного» и «общественного» не следует подразумевать изображения непременно всех сторон жизни человека. И если художественные произведения судить по их законам, то не правильнее ли будет у героя, показанного в частной жизни, искать черт «общественного» человека, а у участников драмы, построенной на «производственных», общественно-трудовых конфликтах, в

«Судьба Марины»

самом «общественном» находить «личное»? Беда иных наших произведений не в том, что в них много, как любят у нас выражаться, «производства» и мало или вовсе нет деталей частной жизни людей, а в том, что производственная жизнь человека не показана как глубоко личное, волнующее его дело, вызывающее определенные мысли, чувства, поступки, рождающее новые взаимоотношения, новые взгляды на жизнь.

Ведь, скажем, у Горького купцы показаны в их самом прямом торговом деле, со всеми особенностями, вплоть до хозяйских расчетов и подробностей производства, а рабочий люд нередко изображен в самом процессе унижающего человека рабского труда. Но разве кто-нибудь мог бы упрекнуть Горького в излишнем внимании к «производственным» конфликтам?

Об этом часто приходится вспоминать, рассматривая произведения, отражающие общественно-трудовую деятельность советского человека.

Самый благородный в истории, самый высокий из человеческих подвигов, труд нашего народа должен быть показан в живых, реалистических картинах, во взволнованном драматическом повествовании, должен стать основой настоящей, глубоко человечной драмы.

С этих позиций обратимся снова к фильму «Судьба Марины».

Авторы пытаются осветить события, происходящие и в частной и в общественной судьбе героини после ее разрыва с мужем. Линия семейной драмы, по сути дела, заканчивается эпизодом столкновения Марины с Мотрей и задушевной беседы ее с парторгом. Сюда можно бы прибавить еще трогательную и очень правдивую, но, к сожалению, существующую как бы отдельно сцену примирения Марины и Мотри, где мы видим двух плачущих женщин, которых сблизило одинаковое горе.

Наиболее важная и глубокая по замыслу сцена разговора Марины с парторгом о личном счастье человека не вполне удалась постановщикам, хотя здесь сценарий давал весьма интересный и драматичный материал.

Каков смысл этой сцены? Парторг утешает Марину не прописными истинами, он ведет себя не как бесстрастный советчик и нравоучитель, а как живой, очень сердечный человек, много переживший и тоже прошедший через личную драму. С большой теплотой проводит эту сцену артист М. Кузнецов — он предельно прост, искренен, естествен. Хорошо раскрывает переходы в состоянии Марины и артистка Е. Литвиненко.

Жаль, однако, что постановщики очень мало пришли здесь на помощь актерам и не использовали заложенных в сцене возможностей. Весь разговор Марины и Тараса происходит только у окна; сцена почти целиком снята с одной точки, в ровном, неменяющемся освещении. Статическая мизансцена сковала актеров и мало способствовала выявлению подтекста.

После беседы с Тарасом, как прямо объявили авторы, гроза прошла, и действительно началось победоносное шествие героини по дороге жизни.

В фильме, подобном «Судьбе Марины», конечно, необходимо было показать трудовые успехи колхозников, широко изобразить творческий труд советского человека. Вот где так нужны и так могли быть органичны интереснейшие картины полевых работ, в которых были бы видны особенности труда колхозника, механизация производственных процессов, роль передовых руководителей и организаторов колхозного дела! Но таких с любовью изображенных широких полотен творческого труда украинских колхозников в фильме почти не встретишь.

Трудно отыскать в нем и другое — подлинно драматическое повествование об успехах Марины и других героев на общественном поприще.

Авторы показывают нам в финале Марину, ставшую агрономом и совсем новым человеком. Она на десять голов переросла того Терентия, который когда-то с презрением говорил об ее отсталости. Новым человеком, в котором проснулись все дремавшие прежде духовные и интеллектуальные силы, сделал Марину труд, общественно полезная деятельность. Авторы обязаны были показать не только результат, но (что главное для драмы!) и процесс становления нового человека. Вместо этого они ограничились лишь несколькими иллюстративными картинами, каждая из которых только обозначает определенный этап в летописи трудовых подвигов героини. Вот Марина проводит с колхозниками беседу о своих опытах по увеличению сахаристости свеклы или организует людей на борьбу с заморозками, вот она на уборке урожая или в момент сообщения о результатах соревнования колхозных бригад и т. д. Авторы честно отдали дань технологии производства, не оставили никаких неясностей в содержании производственного процесса, однако забыли при этом о человеке, о его мыслях, переживаниях.

Показательна в этом отношении хотя бы сцена собрания, на котором обсуждается опыт Марины. Сущность опыта авторы полностью объяснили зрителям, изобразив споры колхозников. Но нам важно было понять душевное состояние Марины, перед которой встала новая ответственная задача. А ведь Марина в этой сцене даже не запоминается. Трудно сказать, какое значение в ее жизни имели эти производственные споры, что нового в ее отношениях с другими людьми внесло это собрание. Ничего подлинно драматического в этой сцене, как и в последующих, рисующих трудовую жизнь героев, не заключено.

Как не вспомнить поэтому поучительных слов Белинского: «Драматизм состоит не в одном разговоре, а в живом действии разговаривающих одного на другого. Если, например, двое спорят о каком-нибудь предмете, тут нет не только драмы, но и драматического элемента; но когда спорящиеся, желая приобресть друг над другом поверхность, стараются

«Судьба Марины»

затронуть друг в друге какие-нибудь стороны характера, или задеть за слабые струны души и когда чрез это в споре выказываются их характеры, а конец спора становит их в новые отношения друг к другу, — это уже своего рода драма».

Мало драматично изображена и неудавшаяся карьера Терентия, хотя художественно убедительный показ падения этого героя был весьма необходим. Авторы и здесь только обозначили события, происходящие в жизни Терентия, не показав, как человек, поставивший свои интересы выше интересов народа, был наказан самой жизнью и скатился вниз. В таком показе заключалось бы гораздо больше воспитательного смысла, чем во всех так щедро рассыпанных по фильму дидактических резюме о ничтожности и подлости Терентия.

Как уже упоминалось, фильм во многом дидактичен, назидателен по своему характеру, причем этот художественный просчет талантливого, но, видимо, еще недостаточно опытного сценариста режиссеры не только не попытались исправить, но еще более усугубили.

Мораль (если только она не специальный прием, как это бывает в баснях) убивает искусство; дидактика, сухая назидательность снижают художественную ценность произведения. Терентий то и дело обнажает себя, саморазоблачается; авторы навязчиво внушают зрителям мысль о том, что он ничтожество, но не показывают отрицательных качеств героя в столкновении с жизнью. Так драматическое изображение уступает место поучительности, о чем свидетельствуют и оснащающие речь многих героев морализирующие или поясняющие события реплики.

Недоверие авторов к содержанию и изобразительной стороне произведения, к силе и убедительности происходящих событий более всего сказалось в той навязчивой и довольно примитивной символике образов, которая существует чуть ли не в каждом эпизоде, в каждой сюжетной линии фильма. Авторам мало показать то или иное явление, они считают нужным обязательно пояснить его. Гнат, например, показывает Терентию отлетающую полову — это значит, что таков же удел Терентия,

пустого человека; в руках у Павла треснувшая доска — значит и в душе у него «трещина»; Галинка обжигается об утюг — значит и в жизни она «обожглась», разочаровавшись в Павле, и т. д.

Изобилие дидактических, морализирующих реплик, наивных предметных метафор, примитивной символики разрушает драматическую коллизию, ослабляет ее напряженность, предрешает события, растолковывает то, что должно стать ясным путем художественного доказательства, путем логики развития событий и характеров.

Авторы сумели поднять в фильме много важных и актуальных проблем. Тема отношения колхозника к труду, к общественным обязанностям и к личному хозяйству рождает два очень колоритных образа: Матвея, чуть пообленившегося и несколько отставшего от жизни колхозника, и его жены Мотри, занятой заботами лишь о своем личном благосостоянии. Исполнители ролей Матвея и Мотри — артисты Б. Андреев и Н. Копержинская создали очень живые образы.

Интересна и жизненно достоверна судьба молодых героев. Показывая взаимоотношения Галины, Сашка́ и Павла, авторы как бы переносят нас в молодость Марины, указывают, какую та совершила ошибку, остановив выбор на Терентии, напоминающем по своему характеру Павла. В этой сюжетной линии, так же как и в предыдущей, раскрывается и тема роста человека.

Своеобразны и содержательны намеченные в фильме биографии председателя колхоза Гната и парторга Тараса.

Однако мало прочертить различные судьбы людей. Множественность конфликтов, не увязанных в единый драматургический узел, не слитых в стройное сюжетное целое, лишает фильм сквозного действия, которое является, как известно, душой всякого драматического произведения. Отсутствие же этого сквозного действия влечет за собой рыхлость композиции, ослабляет интерес зрителя ко всем происходящим событиям.

Во многих наших фильмах последнего времени истинная многоплановость драмы заменена множественностью конфликтов и сюжетных положений. Так, в фильме «Над Неманом рассвет», не скрещиваясь, параллельно развиваются три сюжетные линии; в «Возвращении Василия Бортникова» основной производственный конфликт (история поломки тракторов) и связанные с ним сюжетные ситуации лежат, по существу, вне главной коллизии (взаимоотношений Авдотьи — Василия — Степана).

В «Судьбе Марины» центральный конфликт также не стал тем узлом, который связал бы все побочные мотивы, занимающие в фильме немалое место. Авторам не удалось в главном выразить второстепенное, не сумели они и сочетать то и другое в должной пропорции.

В самых решающих сценах действуют, как правило, только два персонажа. Авторам необходимо что-либо сообщить об одной паре героев — они и показывают ее. Очень редко встречаются кадры, где на первом плане проходят события из жизни главных героев, а фон, атмосферу создают остальные персонажи. В фильме отсутствует второй план (и в узком и в широком смысле), который позволил бы намного полнее осветить судьбы всех персонажей, освободил бы авторов от необходимости уделять специальное место многим второстепенным и побочным линиям и мотивам. Неэкономный подход к драматургическому материалу привел, в частности, к тому, что сюжетная линия Мотри и Матвея заняла, пожалуй, не меньшее место, чем судьба самой Марины.

В истинной драме не может быть ни одного случайного, вставного эпизода, каждый в развитии основного художественного замысла должен являться как бы продолжением другого и даже самые, казалось бы, контрастные вещи обязаны находиться в логической связи и выражать внутренний ход событий. Между тем ни поворот в жизни Мотри, ни перемены

в отношении к своему труду Матвея никак не отразились ни на характере Марины, ни на ее поведении. Судьба Марины, вероятно, сложилась бы точно так же, если бы из фильма вовсе ушла эта сама по себе очень интересная комедийная пара.

Так же обстоит и с другой сюжетной линией. То, что происходит с Галинкой, имеет весьма малое отношение к драме Марины, не прибавляет основной героине ни одной черты, не раскрывает характера с новой стороны, не оказывает влияния на ее судьбу, поступки, даже не приносит ни особо видимых радостей, ни огорчений. А ведь изобразить жизнь Марины немыслимо без показа взаимоотношений с дочерью, которая заменила ей в семейной жизни все.

* * *

Лидия Компаниец, написав свой первый сценарий, обнаружила меткий и острый взгляд на жизнь, проявила умение подмечать интересные конфликты, создавать напряженные ситуации, хорошо передать своеобразие быта и национальный колорит жизни украинского села. В сценаристе виден и комедиограф, умеющий находить смешные положения и вкладывать в диалог юмор.

При всем том в фильме дал себя знать и недостаточный опыт молодого сценариста. Л. Компаниец не сумела самоограничить себя, отказаться от многого из того, что показалось ей очень важным, а на самом деле не имело существенного значения для основного замысла. Из-за этого в фильме появилась многотемность, а основное действие оказалось недостаточно драматичным.

Приходится досадовать, что автор обеднил психологическую характеристику героев, мало раскрыл их внутренний мир, не проследил в должной мере за движением мыслей и чувств, то есть за тем, чего всегда зритель ищет в драме.

Отказавшись от детализации многих эпизодов, и автор сценария и режиссеры поставили себя перед необходимостью пояснять, подсказывать зрителю выводы там, где они должны были бы вытекать из самого хода событий.

Для первой самостоятельной постановки режиссеры В. Ивченко и И. Шмарук проявили достаточно умения пользоваться средствами кинематографической выразительности. Они стремились к правдивой передаче атмосферы жизни украинского колхоза, ее национального колорита. Хорошо подобраны исполнители ведущих ролей, хотя возможности талантливого актерского ансамбля не всегда использованы в полную меру. Однако все упреки, высказанные в адрес сценариста, с еще большим основанием можно отнести к постановщикам фильма: в их руках имелись средства, которые позволяли устранить некоторые из недостатков сценария, но которые, однако, не были ими пущены в ход.

Но хотя в фильме многое осталось недоговоренным и недосказанным, зрителя глубоко волнует правдивая повесть о судьбе простой советской женщины, которую не сломили тяжелые испытания и которая, преодолев трудности, нашла свое место в творческой жизни родного народа. Фильм несет в себе большое жизнеутверждающее начало.

Проф. С. КОЛЕСНЕВ

РАССКАЗ О ЗЕЛЕНЫХ КВАДРАТАХ

За последнее время совместными усилиями работников кинематографии, ученых и практиков сельского хозяйства создано немало фильмов на сельскохозяйственные темы, оказывающих значительную помощь труженикам колхозной деревни.

Перед социалистическим сельским хозяйством во весь рост поставлена сейчас задача — как можно полнее удовлетворить жизненные потребности трудящихся. В решении этой задачи все большую и большую роль приобретают достижения науки и практический опыт лучших колхозов, МТС, совхозов и отдельных передовиков сельского хозяйства. Поэтому широкая пропаганда научных знаний и опыта передовиков получила такой широкий размах в нашей стране.

Кино является лучшим пропагандистом и популяризатором. Объектив может проникнуть в такие тайники развития растений и животных организмов, которые скрыты от глаза человека. Трудно найти более эффективный и доступный для широких масс способ пропаганды научных знаний, чем кино.

Однако в создании многочисленных кинофильмов на сельскохозяйственные темы были не только успехи, но и серьезные неудачи, которые объяснялись, с одной стороны, привлечением к созданию фильмов недостаточно квалифицированных консультантов, а с другой — отсутствием среди киноработников специалистов по сельскохозяйственной тематике.

До недавнего времени считалось вполне нормальным, если режиссер, закончив работу над фильмом на тему промышленности, с легкой душой брался за агрономическую тему, имея очень слабое представление об особенностях сельскохозяйственного производства. Такое дилетантство не могло привести к серьезным результатам.

Сельское хозяйство является особой сферой общественного производства, одной из самых сложных отраслей народного хозяйства. Без глубоких знаний нельзя браться за такое ответственное дело, как сельскохозяйственная кинопропаганда. Этими знаниями в первую очередь должны обладать привлекаемые консультанты. Но и авторы фильмов должны быть грамотными в вопросах сельского хозяйства и черпать свои познания не из популярных брошюр, а из серьезных научных источников, из ознакомления с передовым опытом.

Поэтому представляется жизненно необходимым создание кадров работников кино, специализирующихся на сельскохозяйственной тематике. О плодотворных результатах такой специализации свидетельствует работа творческого коллектива фильма «Рассказ о зеленых квадратах». Основные участники этого коллектива — режиссеры-постановщики Е. Ермаков и С. Чулков, автор сценария Н. Шпиковский — работают

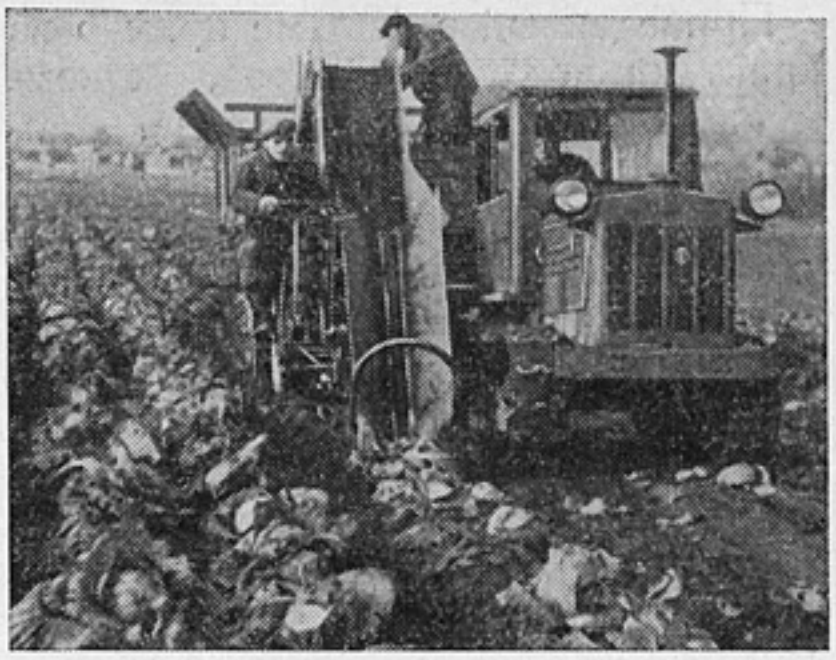
на сельскохозяйственной тематике много лет, накопили достаточный опыт и необходимые знания в этой сложной области.

«Рассказ о зеленых квадратах» — большая творческая удача не только коллектива, участвующего в создании фильма, но и всей научно-популярной кинематографии. В этом фильме умело, с полным знанием дела рассказано о пользе нового прогрессивного способа посадки картофеля и некоторых овощных культур, показаны торжество творческого гения человека, великая победа социалистического сельского хозяйства, мощь советской сельскохозяйственной техники, ведущая и организующая роль великой Коммунистической партии в преобразовании сельского хозяйства.

Квадратно-гнездовой способ посева и посадки сельскохозяйственных культур является подлинно прогрессивным способом, сокращающим затраты труда и повышающим урожайность картофеля, капусты, помидоров, кукурузы, подсолнечника, клещевины и ряда других пропашных культур.

Как показывает опыт, внедрение в широких масштабах этого способа поможет сельскому хозяйству в кратчайший срок достигнуть такого объема производства сельскохозяйственной продукции, который обеспечит питание всего населения нашей Родины по научно обоснованным нормам, необходимым для всестороннего, гармонического развития здорового человека. Эта задача впервые в истории человечества поставлена в подобных масштабах.

«Рассказ о зеленых квадратах»



«Рассказ о зеленых квадратах»

Первые кадры фильма открывают перед зрителем чудесный среднерусский пейзаж. Рассказ начинается с размышления: как осуществить в кратчайшие сроки величественную задачу, поставленную партией и правительством перед сельским хозяйством, как добиться увеличения производства картофеля, овощей, не увеличивая, а сокращая затраты труда?

Еще в годы Великой Отечественной войны в колхозе имени Сталина, Серпуховского района, Московской области, была осуществлена посадка картофеля квадратно-гнездовым способом.

Фильм с помощью натурных съемок и мультипликации вовлекает нас в творческий процесс рождения и воплощения в жизнь идеи о квадратно-гнездовом способе посадки картофеля. Этот способ создает наиболее благоприятные условия для развития растений, в частности правильный воздушно-водный режим, рациональное освещение солнцем каждого куста и т. д., что имеет первостепенное значение для урожая. Перекрестная обработка в двух перпендикулярных направлениях создает хорошие условия роста и развития растений и клубнеобразования. Самое же главное — этот способ позволяет сократить затраты труда с 55—60 человеко-дней на один гектар до 6—7 человеко-дней.

Приведенный в фильме пример из практики колхоза «Вперед, к коммунизму», Раменского района, Московской области, убедительно говорит о том, что затраты труда на уход за картофелем при квадратно-гнездовом способе посадки сокращаются примерно в 20 раз. Обладая таким бесспорным преимуществом, этот способ начал широко распространяться после войны, особенно в пригородных колхозах Московской области.

До появления специальных машин квадратно-гнездовая посадка осуществлялась при помощи обычных культиваторов. Для этого вначале нарезались глубокие посадочные борозды, а затем поперечные (более мелкие) для обозначения квадрата и образования лунки под клубни и удобрение. Даже такой недостаточно совершенный способ давал значительную прибавку в урожаях картофеля и сокращал затраты труда при уходе за растениями. Однако сама посадка под культиватор или под плуг все же требует больших затрат труда и растягивает сроки посадки.

На помощь колхозам и совхозам пришла отечественная промышленность, выпускающая теперь серийным производством хорошую картофелепосадочную машину СКГ-4. Восемь человек, занятых на обслуживании машины, засаживают по восемь, а передовые коллективы — по двенадцать и более гектаров картофеля за рабочий день. Таким образом, на одного человека приходится от одного до полутора гектаров, а при конно-ручной посадке требуется не менее 10—12 человеко-дней на гектар, значит, производительность труда на саму посадку повышается в десять с лишним раз. Кроме того, машинная посадка при достаточной квалификации работников обеспечивает строгое размещение квадратов на поле.

Общая картина и отдельные детали организации посадки картофеля под культиватор и машиной СКГ-4 показаны хорошо. Особенно удалась мультипликационная схема работы картофелепосадочной машины, раскрывающая внутренний механизм самого процесса посадки настолько понятно, что всякий зритель, еще ни разу не видевший машины на поле, без труда может представить себе ее работу.

Наглядно показан механизированный уход за культурой картофеля. Работа двух тракторных культиваторов, заснятая с вышки, особенно хорошо демонстрирует большие преимущества механизированной перекрестной обработки, а кадры, снятые с движения, дают возможность проследить за процессом рыхления почвы.

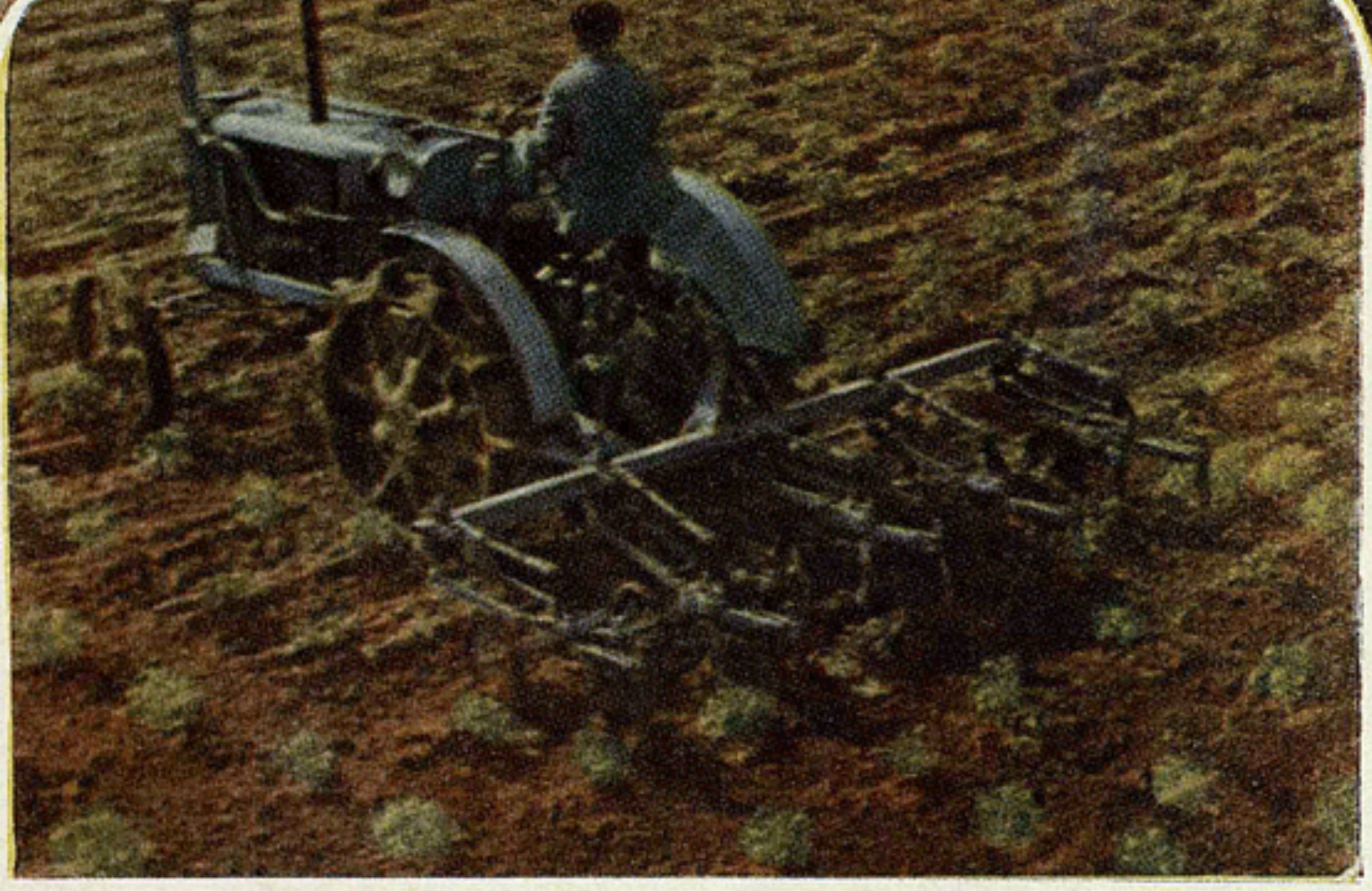
Авторы фильма умело вставили эпизод, заснятый в Можайской МТС и рассказывающий о случае неудачной квадратно-гнездовой посадке картофеля: сажали машиной, а квадрата не получилось. Главной причиной неудачи является недостаточная квалификация работников, обслуживающих посадочный агрегат. Такие неудачи чаще всего случаются там, где работники, обслуживающие агрегат, непрерывно меняются.

Сделанный в фильме акцент на необходимости точного соблюдения всех правил посадки особенно важен потому, что большая часть колхозников в этом году будет впервые практически знакомиться с машиной СКГ-4.

Коллектив фильма правильно поступил, показав работу квадратно-гнездовой сеялки СШ-6 с мерной проволокой, хотя такая машина еще не поступила в массовое производство, а только испытывалась в 1953 году. Преимущества перехода на работу с мерной проволокой вместо корректирующей цепи настолько очевидны, что выпуск машины нужно всячески ускорить.

Технической новинкой является и рассадопосадочная машина изобретателя А. Недашевского, рассчитанная на посадку сразу четырех рядков рассады с одновременным поливом удобрительной смесью. Режиссеры и операторы хорошо показали работу этой остроумной машины. Кадры, снятые с движения и смонтированные в плавном ритме, в сочетании с музыкой создают гармониче-

РАССКАЗ О ЗЕЛЕНЫХ КВАДРАТАХ



РАССКАЗ О ЗЕЛЕНЫХ КВАДРАТАХ

скую картину удивительно четкой и согласованной работы на посадке, вызывая восхищение зрителя.

Убедительно и интересно показаны преимущества выращивания рассады овощей в торфоперегнойных горшочках. Этот способ еще до войны был предложен профессором Тимирязевской академии В. Эдельштейном. Авторы фильма отдали должную дань этому выдающемуся ученому-овощеводу нашей страны, включив в фильм рассказ самого В. Эдельштейна о теории и практике изготовления торфоперегнойных горшочков. Показан также и энтузиаст этого нового способа — агроном подмосковного совхоза имени Горького Н. Филатов, который благодаря широкому применению этого способа добился невиданно высоких урожаев капусты и помидоров.

Не забыли авторы и передовых людей, практически внедряющих квадратно-гнездовой способ. На экране известный картофелевод Герой Социалистического Труда А. Ермакова и знатный мастер высоких урожаев кукурузы Герой Социалистического Труда М. Озерный, передающий свой опыт молодым колхозникам.

Мы видим и конструкторские бюро, где работают изобретатели наших замечательных отечественных машин. Мы знакомимся с их творческими замыслами и последними достижениями, видим, что они упорно работают над дальнейшим совершенствованием машин.

Особый интерес у зрителя вызыва-

«Рассказ о зеленых квадратах»

«Рассказ о зеленых квадратах»

ет замечательная новинка наших дней — капустоуборочная машина, а также силосный комбайн и картофелеуборочная машина ККР-2.

Фильм показывает зрителю всю новую технику, которая поступит в ближайшее время на колхозные поля. Он знакомит с новым прогрессивным опытом, который, недавно родившись, уже нашел себе полное подтверждение в практике передовых колхозов.

Перед создателями фильма стояла сложная задача — рассказать в пределах шести частей о сущности и преимуществах квадратного и квадратно-гнездового способа посева и посадки сельскохозяйственных растений, дать представление о работе целого ряда машин, показав комплексную механизацию возделывания картофеля, кукурузы, капусты и других культур. Надо было найти такую форму построения фильма, при которой все обилие материала слилось бы в единый интересный рассказ. Это вполне удалось. Благодаря хорошей съемке, целеустремленному, четкому и продуманному монтажу и удачному сочетанию изображения с дикторским текстом зритель с неослабевающим вниманием следит за развитием темы. В каждом эпизоде перед ним возникает что-то новое, интересное и полезное, что обогащает его опыт и знания, а зачастую приносит и большое эстетическое удовлетворение.

В фильме «Рассказ о зеленых квадратах» есть много замечательных образцов операторского искус-

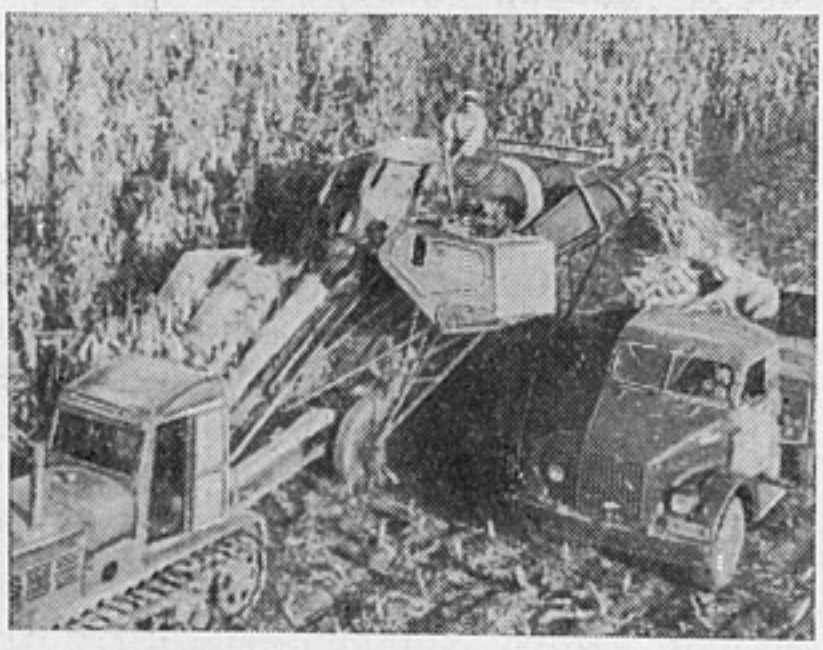
ства. Впечатляют и запоминаются кадры, показывающие куст земляники, усыпанный ягодами, прекрасную кукурузу высотой в два человеческих роста, большое поле замечательной капусты, поле томатов и т. д.

Хорошо, хотя и экономно, использована в фильме цейтраферная съемка. Кадры, снятые этим способом, несомненно, обогащают и украшают картину. Мы видим, как появляются всходы кукурузы по три-четыре растения в каждом гнезде, образуя геометрически точный зеленый квадрат, как переболевает рассада, выращенная обычным способом, после пересадки ее в поле и как безболезненно она развивается, когда ее выращивают в торфоперегнойных горшочках.

Последняя часть фильма посвящена объяснению экономических преимуществ квадратно-гнездового способа посадки и посева сельскохозяйственных культур. Для этого авторы включили кадры, снятые на районных сельскохозяйственных выставках, что значительно усиливает впечатление, расширяет знакомство с практическими путями к достижению изобилия сельскохозяйственных продуктов и позволяет показать целую галлерею передовых людей, создающих это изобилие.

Заканчивается фильм кратким обзором литературы, посвященной квадратно-гнездовому способу.

Все разделы фильма за немногими исключениями выдержаны в одном стиле, все кадры по-своему хороши. Однако и этот замечательный фильм не лишен некоторых недостатков.



«Рассказ о зеленых квадратах»

«Рассказ о зеленых квадратах»

Так, при показе работы картофелепосадочной машины СКГ-4 диктор говорит: «По мере надобности производится заправка посадочным материалом и удобрениями». Это неточно: заправка производится не по мере надобности, как сказано, а только на концах гонов.

В одном эпизоде показано, как в колхозе имени Чкалова, Днепропетровской области, производится перекрестная культивация в стадии массового цветения картофеля и полного смыкания ботвы. Нужно было сказать, что в Днепропетровской области в условиях жаркой и сухой погоды на этой стадии во избежание резкого иссушения почвы можно проводить культивацию только в годы повышенного увлажнения.

Несколько искусственно и наигранно выглядит беседа директора Мытищинской МТС с колхозниками.

В последней части фильма большое количество выставочных стендов с обилием цифр утяжеляет восприятие.

Приходится сожалеть, что в таком хорошем фильме совершенно недостаточно была использована рапидная киносъемка, которая помогла бы еще глубже раскрыть внутренний механизм работы отдельных машин. В особенности это хорошо бы удалось на показе посадки капустной рассады рассадо-посадочной машиной А. Недашковского. Надо по-

лагать, что в дальнейшей работе коллектив киностудии будет значительно шире пользоваться этой замечательной формой съемок.

Следовало бы также показать с помощью цейтраферной съемки развитие растений в гнезде. Такой показ был бы ярким и более доходчивым, чем сухое, не подкрепленное зрительным рядом утверждение диктора о том, что при квадратно-гнездовой посадке картофеля создается лучший воздушно-водный режим для развития растений.

Однако в целом фильм производит отличное впечатление. Зритель ощущает большое внутреннее удовлетворение, радостную приподнятость и желание как можно скорее осуществить у себя показанные на экране замечательные новые приемы работы.

Создание фильма «Рассказ о зеленых квадратах» — достойный вклад в общее дело советской кинематографии, задача которой помочь быстрейшему осуществлению исторических решений сентябрьского Пленума ЦК КПСС.

Мы желаем работникам научно-популярной кинематографии плодотворной работы и в будущем при разработке новых тем по сельскому хозяйству. А таких тем у нас много. Перечислим только некоторые из них, которые ждут талантливых сценаристов, режиссеров, операторов, для того чтобы появиться на экранах: «Освоение новых земель», «Механизация процессов в животноводстве», «Стойловая система содержания молочного скота», «Поточная система уборки сельскохозяйственных культур» и т. д.

Кроме этого, необходимо создать целую серию киномонографий о передовых колхозах нашей страны, которые добились выдающихся успехов как в развитии сельскохозяйственного производства, так и в подъеме материального и культурного уровня жизни колхозников. Взять, к примеру, колхоз «Рассвет», Могилевской области БССР, который достиг невиданных успехов в развитии общественного хозяйства. На песках и болотах, на голом месте (потому что фашистские оккупанты уничтожили на этой территории все, что можно было уничтожить) коллектив тружеников создал образцовое хозяйство, которое можно без преувеличения назвать сельскохозяйственной академией не только для Белоруссии, но и для всей страны.

Небывалых успехов этот колхоз, являющийся крупным многоотраслевым хозяйством, добился прежде всего благодаря внедрению достижений науки и передового опыта, широкому применению машинной техники МТС, благодаря старательному труду колхозников, которые чувствуют себя хозяевами своего счастья и, наконец, потому, что во главе его стоит талантливый организатор, человек с пламенной душой коммуниста, с трезвым умом экономиста-организатора Герой Советского Союза К. Орловский. Об этом колхозе и его замечательном председателе грядущие поколения будут слагать легенды и петь песни.

В созданном ранее фильме, посвященном «Рассвету», не вскрыты внутренние пружины невиданных темпов роста общественного хозяйства, а сам Орловский показан мимоходом.

Работники сельского хозяйства ждут от советской кинематографии новых содержательных фильмов, как «Рассказ о зеленых квадратах», ждут нового замечательного фильма о «Рассвете» и о многих других наших передовых колхозах. По этим картинам будут учиться советские люди, как надо вести общественное хозяйство в свете исторических решений сентябрьского Пленума ЦК КПСС.

Л. ЕРЕМЕНКО

Кандидат сельскохозяйственных наук

ШИРЕ ПРИВЛЕКАТЬ КИНО В ПОМОЩЬ РАЗВИТИЮ СЕЛЬСКОГО ХОЗЯЙСТВА

(О киножурнале «Новости сельского хозяйства»)

В выполнении задачи крутого подъема сельского хозяйства в нашей стране, предусмотренного историческим постановлением сентябрьского Пленума ЦК КПСС, весьма большая роль принадлежит кинопропаганде сельскохозяйственных знаний. Учебные и научно-популярные кинофильмы, сельскохозяйственные киножурналы являются очень ценным материалом для широкой пропаганды вопросов развития сельского хозяйства, для обучения самых разнообразных сельскохозяйственных кадров.

Одной из наиболее отстающих отраслей сельского хозяйства, на которую направлены сейчас значительные силы и средства, является производство картофеля и овощей. Чтобы в ближайшие два-три года добиться изобилия овощей и картофеля для нашего населения, а также обеспечить нужды животноводства, осуществляется ряд мер, намеченных в постановлении сентябрьского Пленума ЦК КПСС и развитых далее в постановлении Совета Министров СССР и ЦК КПСС «О мерах увеличения производства и заготовках картофеля и овощей в колхозах и совхозах в 1953—1955 годах». Главные вопросы, на которых сосредоточено сейчас внимание овощеводов и картофелеводов, —это широкая механизация возделывания овощей и картофеля, размещение овощных культур на плодородных пойменных землях, выращивание рассады овощей в торфоперегнойных горшочках, развитие парниково-тепличного хозяйства и расширение ассортимента овощей за счет малораспространенных, ценных во вкусовом и питательном отношении культур.

Важнейшим, основным звеном является широкое внедрение квадратно-гнездового способа посева и посадки картофеля и овощей, механизация их возделывания. Нужно раскрыть перед широкими массами тружеников сельского хозяйства и наглядно показать сущность и преимущества этого нового, прогрессивного метода. Лучше всего это сделает кино.

На поля наших колхозов и совхозов выходят совершенно новые овоще-картофельные машины; нужно объяснить их назначение, устройство, работу и экономический эффект от их применения, нужно наглядно показать опыт их освоения. Кино — лучший способ пропаганды этих новых машин.

Выращивание рассады в торфоперегнойных горшочках — могучий метод подъема урожая и ускорения созревания овощей, но распространен он пока очень мало. Между тем накоплен уже значительный опыт применения этого метода и в производстве и на опытных станциях. Показать этот опыт, раскрыть в деталях особенности его широкого внедрения в колхозы и совхозы лучше всего можно посредством кино.

В овощеводческих хозяйствах идет сейчас крупное строительство новых теплиц и парников на паровом и электрическом обогреве. В процессе строительства выявляется целый

ряд новых интересных предложений и усовершенствований. Поделиться опытом строительства и освоения новых типов защищенного грунта, помочь в этом отношении тем хозяйствам, в которых не было раньше парников и теплиц, и тем предприятиям, которые будут строить парниково-тепличные хозяйства в помощь колхозам, — очень важная задача, и лучше всего с ней может справиться кино.

Одной из очень удачных форм пропаганды сельскохозяйственных знаний является киножурнал «Новости сельского хозяйства». В 1953 году в двенадцати выпусках этого журнала были показаны новые достижения науки и передового опыта в самых разнообразных отраслях сельского хозяйства. В ряде сюжетов журнала нашли отражение и вопросы овощеводства.

Заслуженно большим успехом и популярностью пользуется среди работников сельского хозяйства и городского населения журнал № 9 (автор сценария Н. Шпиковский, режиссер выпуска С. Чулков, режиссеры М. Таврог, В. Бугаев, операторы К. Кузнецов, Н. Соколов, Л. Дмитриев). В нем показывается посадка картофеля, овощей и некоторых пропашных культур (кукуруза и другие) квадратно-гнездовым способом, а также новые машины: картофелепосадочная четырехрядная машина СКГ-4, шестирядная сеялка СШ-6 и рассадопосадочная машина НРМ-4 для посадки рассады овощей, выращенной в торфоперегнойных горшочках. В фильме наглядно отражена сущность квадратно-гнездового способа посева и посадки и его преимущества.

Запоминаются кадры, в которых показаны сравнительные цифры затрат труда на возделывание одного гектара картофеля (31 человекодень при обычной рядовой посадке и 1,6 человекодня при квадратно-гнездовой) и повышения урожайности (80 центнеров с гектара при рядовой посадке и 167 — при квадратно-гнездовой) в колхозе «Вперед к коммунизму», Раменского района, Московской области.

Очень хорошо показана работа картофелесажалки. Особенно наглядно дана схема работы машины, сделанная при помощи мультипликации. Удачно также введен в сюжет разговор председателя колхоза «Вперед к коммунизму» Дугина и бригадира тракторной бригады Карелина с одним из конструкторов машины. Хороши кадры, показывающие высокий урожай кукурузы, посеянной квадратно-гнездовым способом. Растения стоят стеной, и верховой на лошади, проезжающий по рядкам кукурузы, — отличный масштаб!

Особый интерес вызывает рассказ о новой машине для квадратной посадки рассады овощей. Эта машина была сконструирована в Украинском научно-исследовательском институте агролесомелиорации под руководством А. Н. Недашковского. Мы видим, как медленно и плавно двигаются руки сажальщиц, опускающих горшочки с рассадой в специальные корзинки. А дальше машина все делает сама: бережно опускает рассаду в подготовленную заранее борозду, поливает ее под самый корень водой, аккуратно заделывает землей горшочек с рассадой. О преимуществах такого способа посадки ярко говорят кадры, показывающие рассаду, высаженную машиной в торфоперегнойных горшочках, и обычную, выращенную без горшочков и посаженную ручным способом.

Журнал № 9 является прекрасным иллюстративным материалом к лекциям, пропагандирующим постановление сентябрьского Пленума ЦК КПСС по вопросам развития овощеводства, а также хорошим учебным фильмом для сельскохозяйственных школ и курсов. Удачное сочетание показа новых машин в работе со схемой их технологического процесса, выполненной способом мультипликации, а также введение кадров с людьми, создающими и осваивающими новые машины, вызывает интерес зрителя и помогает ему составить цельное представление о новых посевных и посадочных машинах, предназначенных для квадратно-

гнездового способа. Журнал № 9 заслуживает высокой оценки и, бесспорно, является творческой удачей создавшего его коллектива.

Максимальная механизация не только посева и посадки, но и ухода за растениями, уборки овощей и картофеля представляет основную задачу в подъеме урожайности этих культур в ближайшие два-три года. Уровень механизации работ по возделыванию и уборке овощных культур и картофеля в колхозах и совхозах будет доведен в 1954 году до 50 процентов, а в 1955 году — до 90 процентов общего объема работ. Уже сейчас на оснащение производства поступает ряд новых, прошедших испытания машин. А в научно-исследовательских институтах и в конструкторских бюро идет напряженная творческая работа по созданию еще целой серии новых машин, в том числе овощных сеялок для квадратно-гнездового посева, машин для уборки капусты и корнеплодов, машин для овощеводства защищенного грунта и других.

Некоторые из этих новых машин были показаны в выпусках журнала «Новости сельского хозяйства» в 1953 году. В № 12 журнала (сюжет «На испытании новых машин», режиссеры Е. Ермаков, В. Бугаев, операторы К. Кузнецов, В. Вырубов, Я. Толчан, Г. Троянский) мы видим испытание новых овоще-картофельных машин в колхозе «Луч», Красногорского района, Московской области. Вот по картофельному полю движется картофелеуборочный комбайн новой марки. Мощные лемехи подхватывают кусты и выкапывают весь картофель. Проходя систему решет и транспортеров, клубни очищаются от остатков почвы. Сухой и чистый картофель поступает в бункер и отсюда высыпается прямо в кузов автомашины. Замечательная машина заменяет труд десятков людей и способствует превращению картофеля в одну из малотрудоемких культур.

А вот перед нами новая интересная машина для уборки капусты. С помощью этой машины кочаны капусты выдергиваются из земли, отрезаются от кочерыжек и направляются по транспортеру прямо в кузов автомашины. Сколько ручного труда нужно было затратить на все эти операции!

На испытание новой капустоуборочной машины приехали руководители партии и правительства. Вот около машины товарищи Хрущев, Булганин, Микоян. Они внимательно следят за ее работой, обмениваются замечаниями с конструктором... В этом небольшом сюжете очень ярко видны большое внимание и забота партии и правительства о подъеме сельского хозяйства в нашей стране, о благосостоянии советских людей.

В этом же номере журнала мы видим еще одну новую машину из числа тех, которые поставлены на оснащение сельскохозяйственного производства, — универсальный разбрасыватель органических, минеральных удобрений и извести ТУР-7.

Разбрасывание навоза, перегноя, минеральных удобрений и извести по полям — одна из наиболее тяжелых ручных работ. При ручном внесении удобрений очень трудно добиться равномерного распределения их по поверхности почвы, отчего растения оказываются в неодинаковых условиях питания, растут и развиваются неравномерно. Это затрудняет последующий механизированный уход за растениями и их уборку.

Мы видим на экране, как ТУР-7, медленно двигаясь по полю, равномерно рассеивает удобрения, в точном соответствии с заданной нормой.

Нам кажется, что, показывая новые машины для возделывания картофеля и овощей в работе на полях, следовало бы давать более наглядное представление о том, какие огромные преимущества дает колхозам механизация таких трудоемких работ, как внесение удобрений, уборка картофеля, капусты и других. Хотелось бы видеть, сколько рабочих рук освобождается в результате применения этих машин, какие другие важные работы можно выполнить за счет этих освободившихся человекодней, какой экономический эффект получат от этого колхозы.

Хорошо было бы при показе новых машин не ограничиваться только внешней стороной их работы, но раскрывать их технологический процесс при помощи мультипликации (как это удачно сделано при показе картофелепосадочной машины СКГ-4 в журнале № 9) и других присущих кинематографу средств и приемов. Это дало бы возможность с бóльшим успехом использовать сюжеты из киножурнала «Новости сельского хозяйства» в качестве демонстрационного материала для лекций и бесед по вопросам механизации овоще-картофельного производства, особенно в массовой аудитории.

Необходимо также отметить, что при показе новых машин следовало бы не только знакомить с их положительными сторонами и преимуществами, но и подчеркивать условия, необходимые для успешной работы каждой из новых машин. Так, например, для хорошей работы той же капустоуборочной машины, помимо прямолинейности рядков, нужно равномерное созревание кочанов, их выравненность по размерам и степени облиственности. Если на поле, где работает машина, много перезревших кочанов, они будут растрескиваться, падая с транспортера в кузов автомашины; если кочерыжка слишком коротка, при подрезании ее будет повреждаться кочан и т. д.

Кадры, рассказывающие об этом, заставят зрителя более вдумчиво относиться к внедрению в производство новых машин, позволят разобраться в отдельных случаях их неудачной работы в колхозах.

Нельзя, чтобы при просмотре новых машин создавалось неверное представление, будто механизация овоще-картофельного производства — простое и легкое дело. Мало сконструировать и построить машины, — они ведь должны работать в поле, под открытым небом, на очень разнообразных овощных культурах, и, чтобы добиться отличных результатов, нужно создавать соответствующие условия, нужно тщательно готовить кадры для освоения новых машин в колхозах и совхозах.

Хотелось бы, чтобы даже короткие сюжеты не ограничивались одним показом той или другой новой машины, но давали представление и о коренных качественных преобразованиях в сельскохозяйственном производстве, которые несет широкое внедрение механизации. Меняются условия труда колхозников, неизбежно повышается их культура и техническая грамотность, растут люди колхозной деревни. Машина не должна заслонять людей, тружеников сельскохозяйственного производства, они—главная сила в подъеме сельского хозяйства.

В решениях сентябрьского Пленума ЦК КПСС были отмечены большие недостатки в размещении овощных культур. Овощи очень требовательны к плодородию и влажности почвы, а размещались они большей частью на малопригодных, бедных полевых землях. Естественно, что при этом, несмотря на большие затраты труда, колхозы не могли получать высоких урожаев овощей.

Особо важное значение приобретает сейчас использование под овощные культуры богатых органическими веществами пойменных земель и торфяных болот. В постановлении Совета Министров СССР и ЦК КПСС предлагается значительно увеличить площади посевов в поймах рек Московской, Астраханской, Сталинградской, Рязанской областей и в Украинской ССР.

Пионером в разработке мер по концентрации посевов овощей на пойменных землях и осушенных торфяниках является Московская область. Площади посева овощей в поймах рек Москвы, Оки, Яхромы, Клязьмы и других будут доведены в 1955 году до 14 тысяч гектаров.

Об использовании огромных запасов плодородия, которые заложены в болотных землях, рассказывает сюжет «Богатства освоенных болот» (режиссер В. Воронин, оператор А. Селянкин) в журнале № 11. На экране — Мещера. На десятки километров раскинулись болота — богатейшая кладовая органических питательных веществ. Но эти колос-

сальные запасы плодородия лежат пока мертвым капиталом. Чтобы использовать их, обратить на получение высоких урожаев овощей, нужно осушить болота, раскорчевать кустарники, провести глубокую обработку осушенной почвы, внести в нее недостающие элементы минерального питания. На экране мы видим, как производится разведка болот, изучается глубина залегания торфа, определяется его влажность и степень разложения. С болота удаляется избыток влаги, а затем на осушенную почву выходят мощные болотные и кустарниковые плуги, поднимающие глубокие пласты. И вот на месте бывшего болота с чахлой растительностью зреет богатый урожай разнообразных культур. Среди них капуста — одна из самых распространенных культур, особенно требовательная к плодородию почвы. На осушенных торфяниках она дает рекордно высокие урожаи.

Хотя сюжет и называется «Богатства освоенных болот», он дает недостаточно яркое представление о колоссальных потенциальных возможностях получения высоких урожаев на освоенных болотах. Мы видим, правда, как при вспашке поднимаются мощные темнокоричневые пласты, но что они заключают в себе? Хорошо было бы показать сравнительные запасы питания в торфяных и обычных, полевых, почвах; дать наглядное представление о том, какие высокие урожаи различных овощных культур можно получать на освоенных болотах. Следовало бы также подчеркнуть, чем бедны болотные почвы, каких элементов питания в них нехватает, какие мероприятия (помимо осушения и обработки почвы) должны быть проведены для превращения болот в полноценные высокоплодородные почвы. Нужно было бы показать также, какие культуры лучше всего взращивать на осушенных торфяниках.

Несмотря на недостатки, этот сюжет является хорошим началом кинопропаганды указаний сентябрьского Пленума ЦК КПСС об освоении под овощи высокоплодородных пойменных почв и осушенных торфяников.

В журнале № 5 был показан сюжет «Овощи в пустыне» (режиссер В. Шредель, оператор В. Воронцов). В нем рассказывается о возможностях использования под овощи самых, казалось бы, бесплодных почв. Приаральская опытная станция еще в 1933 году показала в своих работах, как на сухой почве пустыни, под палящим солнцем, можно выращивать ценные овощные и бахчевые культуры — помидоры, перцы, арбузы и картофель. Ученые определили, что злаковое растение чий, который хорошо растет в здешних местах, имеет глубоко идущую корневую систему. Мы видим, как корни чия проникают сквозь водонепроницаемый слой почвы, расположенный непосредственно под верхним питательным слоем, и достают воду из более глубоких водоносных слоев. Так был решен вопрос об использовании пустынных почв под овощи. Они растут в неглубоких траншеях, ниже водонепроницаемого слоя. Стенки траншей хорошо защищают растения от знойных сухих ветров, а их корневая система свободно поглощает влагу из более глубоких слоев почвы. Чудесные урожаи помидоров, перцев, бахчевых культур получаются здесь благодаря обилию солнца.

Жаль только, что журнал освещает опыты, которые проводились много лет тому назад. Интересно было бы показать, что сделано в этом направлении по Приаральской станции за последние годы. Распространяется ли разработанный там способ выращивания овощей в окружающих станцию колхозах и совхозах или он так и остался «диковинкой». Но, даже несмотря на давность материала, сюжет этот представляет определенный познавательный интерес, показывая, как человек с помощью науки обращает на свою пользу самые бесплодные земли.

Одна из важнейших задач, которые стоят сейчас перед овощеводами, — это обеспечение круглогодового снабжения трудящихся свежими овощами. Для выполнения этой задачи должны быть использованы и

уже используются сейчас все достижения науки и передового опыта: выращивание овощей во всевозможных видах защищенного грунта, подбор различных по срокам созревания сортов, всевозможные способы хранения свежих овощей и т. п.

Большую роль в организации снабжения трудящихся свежими овощами в течение круглого года играет широкое развитие парниково-тепличного хозяйства, предусмотренное решениями сентябрьского Пленума ЦК КПСС. Особенное значение при этом придается широкому внедрению в колхозах и совхозах парников и теплиц на паровом, водяном и электрическом обогреве с использованием тепловых отходов промышленных предприятий и электростанций. Общий объем строительства в 1954—1955 годах будет составлять свыше 5 миллионов парниковых рам и свыше 600 тысяч квадратных метров теплиц.

Во всех овощеводческих колхозах Московской области сейчас широко развернулось строительство новых парников и теплиц. В некоторых колхозах новые теплицы уже пущены в эксплуатацию и выдали первую зеленую продукцию. Вопросы строительства теплиц и использования новых типов защищенного грунта вызывают живейший интерес как среди работников сельского хозяйства, так и среди населения городов.

В выпусках журнала за 1953 год неоднократно показывались сюжеты, посвященные выращиванию овощей в теплицах. Удачно показан в сюжете журнала № 7 «Фабрика овощей» (сценарист Н. Макаров, режиссер И. Свистунов, оператор Н. Соколов) опыт ленинградских овощеводов. Сюжет дает наглядное представление о современной, хорошо оборудованной теплице, которая оправдывает свое название фабрики овощей. Очень интересны новые способы выращивания овощей не на обычной почве, а на легко дезинфицируемых материалах — гальке, битом кирпиче, стружке. Ленинградские овощеводы имеют уже в этом отношении достаточный опыт и получают хорошие урожаи, избавляясь от очень трудоемкой смены почвы на стеллажах теплицы. Интересны также опыты по подкормке растений углекислым газом через корневую систему.

Из новых методов обогрева почвы при помощи технического тепла нашла отражение в выпуске журнала № 8 в сюжете «Новое в овощеводстве» (режиссер В. Воронин, оператор А. Селянкин) работа овощной опытной станции Московской сельскохозяйственной академии имени К. А. Тимирязева, проводимая под руководством профессора В. И. Эдельштейна. Доктором сельскохозяйственных наук Е. Д. Корольковым разработана система обогрева почвы при помощи асбестоцементных труб, заложенных в почву на глубине около 30 сантиметров. По трубам пропускается пар низкого давления, который обогревает почву. На таком утепленном грунте можно начинать выращивать ранние овощи — салат, редис, шпинат, раннюю и цветную капусту—уже с конца марта.

Очень красочно выглядят на экране дружные зеленые всходы на грядках утепленного грунта, в то время как кругом на полях еще лежит снег. Ранние овощи, выращенные на утепленном грунте под яркими лучами ранневесеннего солнца, богаче витаминами, чем парниковые.

Есть в этом сюжете и недостатки. Не совсем ясно показано, как подается пар к утепленному грунту, как прогревается вся почва от труб, проложенных под дорожками между гряд. Несколько растянут показ сбора овощей с утепленного грунта. Не подчеркнуто, что основное преимущество утепленного грунта (по сравнению с парниками, обогреваемыми навозом) в том, что он дает возможность подогревать почву по мере надобности при временных понижениях температуры и заморозках, то есть экономно расходовать топливо.

Нам кажется, что в ближайших выпусках журнала нужно показать новые типы парников на паровом и электрическом обогреве, а также опыт использования в парниково-

тепличном хозяйстве отбросного тепла промышленности для обогрева парников и теплиц (на примере колхоза имени Третьей пятилетки, Ухтомского района, Московской области, или каком-нибудь другом).

В заключение хочется назвать некоторые темы, которые, по нашему мнению, должны быть учтены при планировании очередных выпусков журнала «Новости сельского хозяйства».

Прежде всего следует рассказать о комплексной механизации возделывания картофеля и овощей. Только в кино можно с успехом соединить разделенные во времени последовательные работы по посеву, междурядной обработке и уборке этих культур; показать не просто работу отдельных машин, а их взаимосвязь при выращивании определенных культур, общие затраты труда на весь процесс от посева до уборки и условия, необходимые для согласованной работы всех машин.

Очень интересно было бы показать, какие работы ведутся по созданию новых машин во всесоюзных институтах механизации сельского хозяйства и сельскохозяйственного машиностроения, а также в других научных учреждениях и конструкторских бюро.

Вопрос о расширении ассортимента овощей за счет ценных во вкусовом и питательном отношении культур в ближайшие годы будет решаться. Часто бывает и так, что редкие, мало распространенные овощи (брюссельская, савойская, краснокочанная капуста, кольраби, шпинат, мангольд, ревень и другие), несмотря на их большую ценность, не покупаются нашим населением, так как их почти не знают и не умеют употреблять в пищу. Кино, как наиболее массовый и доходчивый вид пропаганды, должно притти на помощь овощеводам в популяризации многих малоизвестных ценных овощных культур, которые помогут сделать пищу советских людей более вкусной, разнообразной и полезной для здоровья.

Перед работниками сельскохозяйственной науки стоят сейчас непосредственные задачи — внедрять ее достижения в практику так, чтобы они обеспечивали крутой подъем урожайности всех сельскохозяйственных культур. Поэтому и материалом для журнала «Новости сельского хозяйства» должны в первую очередь стать те новые работы, которые осуществляются в производственных условиях и прямо служат делу выполнения исторических решений сентябрьского Пленума ЦК КПСС.

ЗАБОТА О ЛЮБИМОМ ИСКУССТВЕ

(Обзор писем читателей)

Любить киноискусство — это значит не только не пропускать ни одного нового фильма, не только знать и помнить лучшие творения кинематографии, не только ценить и уважать труд людей, чьими усилиями создаются произведения самого важного и самого массового из искусств. Любить киноискусство — это значит своими советами, критикой, пожеланиями помогать мастерам кино в их ответственном и почетном деле.

Именно так понимают свой долг по отношению к советской кинематографии многие читатели нашего журнала, присылающие в редакцию письма и отзывы о фильмах.

Широк круг интересов читателей, разнообразны вопросы, поднимаемые их письмами в редакцию.

Читательница Т. Карпова (Москва) посвящает свое письмо анализу творческого пути киноактера В. Балашова.

«Иногда актер, — пишет товарищ Карпова, — появившись в первой своей роли, надолго остается затем вне экрана или же получает роли незначительные, в которых его данные используются односторонне. Иногда актер успевает сыграть несколько ролей и запоминается зрителю, а потом его постигает та же участь. Обычно статьи о таких «забытых» актерах принадлежат работникам кино—актерам, режиссерам, реже критикам. Мне хотелось бы сказать, что в творческой судьбе актера также глубоко заинтересованы и зрители. Мы с интересом встречаемся впервые с актером на экране и, если он завоевывает наши симпатии искренней и талантливой игрой, с радостью видим вновь его имя в афишах и титрах фильма. Но, увы, иногда новая его работа не оправдывает наших надежд.

Можно было бы назвать имена многих киноактеров, судьба которых кажется «благополучной», но часто это благополучие мнимое. Я хочу остановиться на актерской судьбе Владимира Балашова, чье творчество мне интересно.

Балашов сыграл свою первую роль в 1939 году в фильме «Семья Оппенгейм». Глубина и искренность молодого исполнителя заставили нас тогда волноваться о судьбе Бертольда Оппенгейма.

Через два года молодой артист создал образ Никиты в фильме «Дело Артамоновых» (экранизация одноименного романа А. М. Горького). Создать на экране горьковский образ — серьезная задача для актера. Газета «Кино» справедливо отметила тогда его исполнение как одно из лучших в фильме, поставив Балашова рядом с исполнительницей роли Натальи — талантливой, яркой актрисой В. П. Марецкой.

Особенно запомнились сцена с Натальей в саду и одна из последних сцен фильма— сцена в монастыре.

Солнечный день. Тени листьев на земле, на столике. Никита и Наталья. Никите хочется чем-то заинтересовать Наталью, а у нее на лице написано: «Ну скоро ли ты от меня отвяжешься?» Никита рассказывает, что научился подражать голосам птиц, начинает насвистывать, оживляется, приподнимает руку... Подошедший Петр сует ему какие-то бумаги: «Подсчитай вот, пономарь». И Никита сразу сникает, гаснет.

В монастыре Никита медленно наливает вино, подносит ко рту хлеб и спокойным, ровным голосом произносит слова как будто незначительные, а вот за ними ни на миг не оставляет тебя ощущение, что тяжко Никите, не верит он в бога, не верит в обрядность, таит горькую злобу на несправедливость мира, в котором живет.

Старческая походка Никиты, манера держаться, говорить не казались нам неесте-

ственными, а ведь образ создавался актером, которому в ту пору было всего двадцать лет.

Следующая значительная роль Балашова, которую он сыграл только через десять лет, в 1950 году, — это Балакирев в фильме «Мусоргский».

Для меня лично это именно тот Балакирев, которого я мысленно видела, читая его письма к Чайковскому, листая воспоминания современников.

В последующие годы Балашов сыграл довольно много небольших ролей. Иногда материал этих ролей не выходил за рамки функций, которые отводятся в русских сказках помощным зверям, сопровождающим героя и помогающим ему; иногда эти небольшие по размерам роли несли большую идейную нагрузку. И каждый раз Балашов добивался, чтобы его эпизодические герои были живыми людьми. В каждом образе он стремился выделить главное—то, в чем заключается значение данного образа для всего произведения в целом.

Таковы были Виктор Лещинский в «Как закалялась сталь», эсэсовец Макс в фильме «Человек № 217», безымённый диверсант в одном эпизоде «Клятвы», партизан Тимка Докутович в «Константине Заслонове» и многие другие.

Но все эти роли были настолько малы, что почти никогда не заслуживали критического разбора — положительной или отрицательной оценки. Быть может, не стала бы писать сейчас и я, но толкает на это одно обстоятельство. Последние три роли, сыгранные В. Балашовым подряд, вызывают уже серьезное беспокойство о дальнейшей судьбе актера: это, если можно так выразиться, роли без характеров. Балакирев в «Композиторе Глинке», который произносит на протяжении фильма одну только фразу (что приехавший из Севастополя офицер очень похож на Толстого) и который мог бы вообще не фигурировать в фильме, так как единственное его назначение — символизировать преемственность музыкальных традиций; затем Белли в «Адмирале Ушакове», появляющийся для того, чтобы также сказать одну информационную фразу и постоять на мостике (то же относится и ко второй серии — «Корабли штурмуют бастионы», хотя актер честно старается использовать каждый кадр), и, наконец, Дягилев в «Римском-Корсакове», фигура быть может и примечательная в истории русского искусства, но совершенно неинтересная в сценарии и фильме, где он наделен лишь несколькими словами, не дающими возможности создать характер, — то есть преподнесен в виде «дежурного исторического лица», какими стали изобиловать наши фильмы.

Мне бы хотелось понять, что мешает Балашову, да и многим другим актерам, работать так, как они могли бы, в полную меру своего дарования? Ведь человек должен всегда итти вперед и все, что мешает творческому его росту, — в самом ли человеке или вне его, — может и должно быть устранено. Во многом тут могла бы помочь кинокритика, если бы она занималась не пересказами очередных фильмов, а интересовалась творческой судьбой актеров, режиссеров, драматургов. Но статей очень мало.

Можно, конечно, сказать, что не дело зрителя решать эти вопросы, но мне кажется, что в нашей стране, где искусство принадлежит народу, любой вопрос искусства должен быть кровным делом каждого человека, который это искусство любит».

Читатель тов. Л. Каулик (пос. Карасу, Кустанайской области, Казахской ССР) в одной из своих корреспонденций в редакцию затрагивает вопрос о выразительных средствах киноактера и требует специального внимания работе рук и глаз.

«Глаза и руки — очень яркие выразители человеческих эмоций, — пишет товарищ Каулик, — ими можно передать целую симфонию переживаний. Например, взгляд, которым встречает Катерина — А. Тарасова Бориса в фильме «Гроза», стоит целого монолога. Никогда нельзя забыть ладонь руки, прикрывающей лицо Турчаниновой—Мавры Тарасовны в фильме-спектакле «Правда хорошо, а счастье лучше». Здесь слов не нужно: в повороте, в движении кисти руки выражены и стыд, и воля, и радость сбывшейся мечты, и застенчивость — свойство давно ушедших девичьих лет». Тов. Каулик обращает внимание режиссеров кино на необходимость внимательного отношения к выразительным возможностям кинематографа, он призывает к тому, чтобы рядом со словом на экране вновь возникла та высокая кинематографическая выразительность жеста, мимики, глаз, которая несколько забылась за последние годы.

Вторая корреспонденция товарища Кау-

лика посвящена вопросу о вступительных титрах к художественным фильмам.

Указывая на нецелесообразность повторения из фильма в фильм званий и награждений актеров, ибо эти данные широко известны в народе, тов. Каулик предлагает давать в титрах имена и фамилии актеров более крупным шрифтом, а в ряде случаев, особенно там, где исполнение роли сопряжено со сложным гримом, показывать и бытовые портреты исполнителей, как это практиковали порой в своих работах Я. Протазанов и Г. Александров.

Читатель В. Кузнецов (Москва) посвятил свое письмо отзыву на выпущенную издательством «Искусство» книгу Н. К. Черкасова «Записки советского актера».

«До глубины души взволнует эта книга каждого, кто прочитает ее замечательные страницы, — пишет товарищ Кузнецов. — Замечательный советский актер театра и кино просто и доходчиво рассказывает о своей работе в искусстве и общественной жизни. Книга написана так, что понятна каждому, а путь замечательного актера интересен не только людям искусства, но и нам, наслаждающимся этим искусством».

Далее товарищ Кузнецов предлагает работникам кино задуматься над возможностью создания фильма об актере.

«Это был бы весьма поучительный документ и в то же время увлекательная картина, ибо мы, зрители, любим актеров и очень интересуемся их творчеством. Как интересно было бы показать путь поисков перевоплощения, показать, как актер создает правдивые исторические образы и образы современников, оставаясь самим собой, а люди получаются непохожие. Хотелось бы, чтобы эта картина показала советскому зрителю, насколько прекрасен и почетен актерский труд, но и насколько он труден, какого требует творческого напряжения, каких усилий. Таким фильмом была бы раз и навсегда разбита легенда о легкости актерской жизни, бытующая еще у части молодежи».

Группа читателей москвичей прислала в редакцию письмо, содержащее ряд предложений о перестройке работы журнала. Наши читатели предлагают расширить отдел информации журнала, ввести постоянные отчеты о том, кто над чем работает, кто в каком фильме снимается; давать больше сведений о готовящихся работах драматургов и режиссеров; давать статьи о ролях и актерах, анализ эпизодических ролей, критические статьи и очерки, посвященные отдельным исполнителям, режиссерам, операторам.

Хотелось бы, чтобы в разделе «За рубежом» публиковались не только обзорные статьи, — пишут наши читатели, — но и творческие биографии таких мастеров кино, работающих в странах народной демократии, как Ванда Якубовская, Александр Форд, Мартон Келети, Феликс Мариашши, Захарий Жандов, Пауль Калинеску, Иржи Вайс, Отакар Вавра, Пальо Биелик, Мартин Фрич, Шандор Печи, Адам Сиртеш, Б. Драпинская и другие, чтобы подробнее и чаще рассказывалось в этом разделе о творчестве прогрессивных деятелей кино, работающих в капиталистических странах, в частности, о работах Луи Дакена, Рене Клемана, Жана Поля Ле Шануа, Кристиана Жака, Джузеппе Де Сантиса, Витторио де Сика, Марио Камерини, Эмилио Фернандеса, Анны Маньяни, Бернара Блие и других.

Читательница тов. В. Ильяшенко информирует журнал о плохой рекламе фильмов в г. Краснодаре, где, как правило, жителей извещают о репертуаре только двух наиболее крупных кинотеатров.

Приведенные отрывки из писем и статей, поступивших в редакцию, свидетельствуют о широте интересов читателей журнала. Мы ждем дальнейших корреспонденций о кинокартинах, демонстрировавшихся на проводившемся недавно фестивале сельскохозяйственных фильмов, мы ждем откликов на ряд детских картин, показывавшихся в дни школьных каникул по всему Советскому Союзу. Мы ждем от работников киностудий высказываний по волнующим их творческим проблемам. Тесная связь с читателем, учет круга его интересов и постоянное ознакомление с его запросами помогут редакции в борьбе за улучшение качества журнала.

ХРОНИКА

НА СТУДИИ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

Министерством культуры СССР принято решение о значительном расширении производственной программы студии рисованных фильмов. Наряду с фильмами для детей с 1954 года будут производиться комедийные и сатирические фильмы для взрослых. Возрождается искусство объемной мультипликации.

Масштаб расширения работ по производству мультипликационных фильмов весьма значителен: вместо десяти фильмов, составлявших план прошлого года, в 1954 году студия «Союзмультфильм» выпустит двадцать фильмов.

Для детей планом предусмотрено создание ряда занимательных современных сказок. Это «В лесной чаще» — сценарий Г. Скребицкого и В. Чаплиной, режиссер А. Иванов — о ленивом и непослушном барсучонке, который едва не стал жертвой волка; «Оранжевое горлышко» — сценарий Н. Эрдмана по одноименному произведению В. Бианки, режиссеры В. Полковников и А. Снежко-Блоцкая — о дружной семье куропаток, о любви к детям, о воспитании; «Мойдодыр» — экранизация популярной сказки К. Чуковского, режиссер И. Иванов-Вано.

Режиссер Л. Амальрик снимает по сценарию В. Сутеева приключенческий фильм из жизни пионеров «Стрела» улетает в сказку». В этом фильме воспеваются смелость, чувство товарищества, мужество и бичуются зависть, эгоизм, трусость.

М. Цехановский занят постановкой фильма «Царевна-лягушка», который воскресит на экране любимые детьми образы Василисы Прекрасной, Ивана-царевича. Сценарий написан М. Вольпиным.

Впервые в истории советской кинематографии киностудия «Союзмультфильм» обратилась в нынешнем году к индийскому фольклору. Сценарист Н. Абрамов закончил работу над сценарием «Золотая антилопа» — экранизацией сказки одного из народов Центральной Индии. Это сказка о победе доброго и честного над злым и коварным. Герои ее — золотая антилопа, умеющая совершать чудесные превращения, злой раджа и смелый, добрый крестьянский мальчик. Коллектив, работающий над созданием этого фильма, стремится сохранить национальное своеобразие произведения. Для этого изучаются материалы, которыми располагают наши музеи, выставки и библиотеки, организуются консультации специалистов. Многое дала творческому коллективу выставка изобразительного искусства Индии, организованная прошлым летом в Москве. Фильм ставит Л. Атаманов.

Начата работа по экранизации венгерской народной сказки «Два жадных медвежонка». Сценарий написан Л. Кассилем, ставить этот объемно-мультипликационный кукольный фильм будет молодой режиссер Вл. Дегтярев. Предназначенная для малышей, эта сказка повествует о жадных медвежатах, которые никак не могли поделить доставшийся им сыр и обратились за помощью к хитрой лисе. Жадность была наказана — лиса съела сыр.

Взрослые зрители увидят в этом году ряд басен, комедий и сатирических произведений. Экранизированы басни С. Михалкова «Заяц во хмелю» и «Осторожные птицы» (режиссер И. Аксенчук).

С. Михалков заканчивает работу над сценарием музыкальной мультипликационной комедии «Козел, осел и волк», в которой высмеивается зазнавшийся и возомнивший себя гением композитор, по существу являющийся не творцом, а компилятором — он перепевает одну только песенку «Жил-был у бабушки серенький козлик».

Готовится также сатирический фильм по сценарию Леонида Ленча. В этом фильме зло бичуется слепота при подборе кадров и показываются последствия, к которым эта слепота приводит.

Будет показан фильм о футболе, высмеи-

вающий зазнайство некоторых не столь способных, сколь хвастливых футболистов. Идет работа над объемно-мультипликационным фильмом — экранизацией рассказа А. П. Чехова «На даче» и ряда других произведений.

В этом году студия решила осуществить давнюю мечту художников-мультипликаторов — создать постоянного, любимого и популярного в народе мультипликационного героя, который переходил бы из фильма в фильм. Образ этого героя найден. Им стал клоун Карандаш (артист М. Румянцев). Режиссер Е. Мигунов приступил к постановке первого такого фильма, рассказывающего о хвастовстве, свойственном иным охотникам. Роли в фильме будут исполнять куклы.

Намеченный план работ требует напряжения творческих сил, обеспечения необходимой производственно-технической базы. В перспективе — строительство новой киностудии, отвечающей всем современным техническим требованиям, оснащенной совершенной советской съемочной и звукозаписывающей аппаратурой.

Коллектив студии взял обязательство перевыполнить установленную программу выпуска фильмов; снизить не менее чем на 5 процентов их стоимость; повысить качество работы, чтобы добиться выпуска фильмов не только без досъемок и переделок, но с неизменной высокой их оценкой.

Своевременный запуск в производство фильмов, собранная и напряженная работа, горячий энтузиазм коллектива дают все основания полагать, что вскоре советский зритель увидит много новых веселых и занимательных рисованных и объемных мультипликаций.

СМОТР МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ В ДОМЕ КИНО

Рисованный фильм — яркое, увлекательное, интересное киноискусство. Эти небольшие картины пользуются большой любовью и популярностью как у маленьких, так и у взрослых зрителей. Персонажи советских мультипликационных фильмов, будь то знакомые герои сказок или лесные зверюшки, покоряют благородством поведения, мудростью, смелостью, оптимизмом.

Советские мультипликации завоевали признание и любовь не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами. Дублированные на всех языках Европы, Азии и Ближнего Востока, они демонстрируются на экранах более чем пятидесяти стран мира и из года в год удостаиваются премий на международных фестивалях.

Искусство рисованного фильма занимает особое место в советской кинематографии. Когда-то эта самая молодая отрасль нашего киноискусства испытала различные формалистические и натуралистические влияния. Преодолев их, мастера мультипликации успешно работают сейчас над целеустремленными по содержанию и разнообразными по жанру произведениями.

Заметный рост мастерства режиссеров, художников и других работников киностудии «Союзмультфильм» продемонстрировал смотр, проведенный в Московском Доме кино в январе и феврале этого года. На первом вечере смотра были показаны фильмы: «Непослушный котенок», «Ворона и лисица», «Кукушка и петух», «Крашеный лис», «Волшебный магазин», «Храбрый Пак», «Волшебная птица»; на втором: «Полет на луну», «Сестрица Аленушка и братец Иванушка», «Братья Лю», «Лесной концерт», «На лесной эстраде».

С наибольшим успехом на первом вечере прошли «Непослушный котенок» (автор-режиссер М. Пащенко, художники Б. Дежкин, В. Василенко) и «Волшебный магазин» (сценарист В. Сутеев, режиссеры Л. Амальрик, В. Полковников, художник Е. Мигунов).

В первом фильме, предназначенном для малышей и осуждающем непослушание и упрямство, был впервые в истории мультипликации применен особый художественно-технический прием, благодаря которому маленький котенок и его друзья получились «пушистыми».

В «Волшебном магазине» зрителей привлек новаторский подход авторов к созданию современной поучительной сказки. При богатстве творческой фантазии и выдумки в работе над образами персонажей, особенно «мага-завмага», фильм отличается скромностью и простотой рисунка и колористического решения.

Фильм «Храбрый Пак» (сценарист Т. Караваева, режиссеры Е. Райковский, В. Дегтярев, художники П. Саркисян, Р. Качанов) построен на фольклорных корейских моти-

вах. Основная его удача — выразительный, запоминающийся образ главного героя.

Весьма отрадно обращение мастеров мультипликации к жанру сатиры. И хотя сатира была представлена на этом смотре пока еще только в форме сказки («Крашеный лис» — сценарист Б. Бродский, режиссер А. Иванов, художники И. Знаменский, Г. Филиппов) или басен («Ворона и лисица», «Кукушка и петух» — сценаристы Ю. Михайлов, А. Шемшурин, режиссер И. Аксенчук, художники Л. Позднеев, В. Бордзиловский; «Лесной концерт» — сценарист С. Михалков, режиссер И. Иванов-Вано, художники М. Ботов, К. Карпов, А. Савченко; «На лесной эстраде» — сценарист С. Михалков, режиссер И. Аксенчук, художники Б. Степанцев, Е. Галей, М. Скобелев), результаты показывают, что в этом направлении у мультипликаторов непочатый край работы.

Наиболее слабой из показанных на первом вечере картин оказалась «Волшебная птица» (сценарист Н. Рожков, режиссер В. Громов, художники А. Винокуров, К. Чикин, Г. Филиппов). Сказка о замечательных русских народных мастерах сюжетно запутана и отяжелена. Недостаточно удачно и изобразительное решение образов главных персонажей.

На втором вечере был показан очень интересный фантастическо-приключенческий фильм «Полет на луну» (сценаристы В. Морозов, Н. Эрдман, художники Г. Козлов, В. Никитин, И. Николаев). Режиссеры фильма В. и З. Брумберг не впервые обращаются к фантастическому материалу. Задача этой мультипликации—познакомить детей с первоначальными знаниями по астрономии. В работе художников особенно интересно отметить раккурс, в котором дана сцена разговора профессора Боброва с пионером Колей. Этот прием удачно применен и придает сцене особую выразительность.

Фильм «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» (сценарист В. Данилов, режиссер О. Ходатаева, художник П. Носов) не отличается какими-либо новыми достижениями.

Примером вдумчивого и верного решения темы может служить картина режиссера Д. Бабиченко «Братья Лю» (сценарист Н. Эрдман, художник А. Трусов). Фильм привлекает превосходной работой мультипликаторов, стремившихся в рисунке и цвете передать национальные особенности древнего китайского народного искусства.

«Лесной концерт» и «На лесной эстраде» адресованы взрослым зрителям.

Положенные в основу этих фильмов басни С. Михалкова «Слон-живописец», «Две подруги», «Осторожные птицы» и «Заяц во хмелю» бичуют безответственность, космополитизм, невежество, подхалимаж и другие пороки и пережитки прошлого в сознании людей. В этих фильмах обращает внимание мастерство художников и режиссеров, сумевших подчинить остроумные приемы мультипликации общему замыслу.

Просмотры мультфильмов вызвали большой интерес и внимание кинематографической общественности и мастеров смежных искусств. В состоявшемся после просмотров обсуждении выступили художники МОССХ, искусствоведы, редакторы, кинодраматурги. Участники обсуждения отмечали как отрадное явление разнообразие жанров и направлений, в которых работают мастера мультипликации. Включение в орбиту внимания мультипликаторов сатиры и научной фантастики показывает широту возможностей рисованного фильма.

Выступавшие указывали на недостатки художественно-изобразительного решения: звери, как правило, сделаны безупречно, человеческим же образам подчас недостает характерных черт, обаяния. Нередко движения рисованного героя объясняют развитие сюжета, но ничего не говорят о его духовной жизни.

Художник А. Гончаров отметил стремление мультипликаторов и в трактовке образов, и в решении пространства, и в цвете подражать художественной кинематографии. В результате часто условный плоскостной герой мультфильма действует и живет в реалистической объемной декорации или пейзаже. Необходимо стремиться приводить все элементы картины к единому изобразительному решению, предварительно найдя наиболее яркое и выразительное для данного сюжета.

К числу наиболее удачных Гончаров отнес работу художников в фильме «Волшебный магазин», где цветовая гамма сдержанна и фоны не поражают пестротой и «всамделишностью». «В дальнейшем,—сказал он, — внимание художников должно быть направлено на то, чтобы каждый мультфильм отличался не только новизной темы, своеобразием трактовки сюжета, но и графическим рисунком, простота и острота которого усиляет эмоциональное впечатление и действенность образов».

Кинодраматург М. Папава считает тематические возможности мультипликации ограниченными. Например, былина со свой-

ственными ей повторами и замедленностью повествования и действия не может быть удачно сделана в рисованном фильме. Природа мультфильма требует совершенно оригинального осмысливания драматургического материала. Рисованным героям чужды тонкие психологические переживания. Их характеры выражаются прежде всего в движении, жесте, мимике. Поэтому основная задача авторов и режиссеров мультипликационных фильмов найти особую форму, где характеры несложны, действенны и выражают одно какое-нибудь состояние. К таким формам можно отнести иносказание, басню или сказочную аллегорию. где острый юмор, гротеск наиболее ярко можно передать в рисунке.

Выразительное изображение персонажей фильма «Лесной концерт» отметил в своем выступлении художник Л. Владимирский. В походке, костюме, голосе постановщикам очень четко удалось передать характерные черты определенных типов людей. К числу неудачных Л. Владимирский отнес картину «Сестрица Аленушка и братец Иванушка», где фоны перегружены деталями, и общий стиль, колорит выдержаны не в русском, а в псевдорусском стиле.

Режиссер Д. Дубинский посвятил свое выступление разбору сценариев мультфильмов. Если сценарии написаны поверхностно, без достаточного мастерства, без знания жизни, то герои их мало волнуют зрителей. Как пример хорошей работы сценариста, он привел мультипликацию «Братья Лю».

Творческая выдумка и изобретательность молодого режиссера И. Аксенчука, четкость и ритмичность отдельных эпизодов фильма «На лесной эстраде», по мнению Д. Дубинского, ставят эту картину в ряд лучших.

Писатель С. Михалков посоветовал мастерам мультипликации в будущем решительно отказаться от тех сюжетов и сценариев, которые могут быть значительно лучше воплощены в художественной кинематографии. Оживший оловянный солдатик и его похождения смотрятся в мультипликации с бо́льшим интересом, чем сцена, где старик ест щи и разговаривает со своей старухой.

«Приятно видеть в «Братьях Лю» разговаривающих рыбок, черепаху, которая вылезает из панцыря. Это же прелесть! — говорит С. Михалков. — Почему? Потому что, кроме, как в мультипликации, этого нигде не увидишь. А как ходят, разговаривают, здороваются, делают добрые дела люди— на все это в мультфильме неинтересно смотреть, хотя нарисованы они хорошо».

Важно, чтобы сценарий мультфильма давал постановщикам богатый материал для выдумки и полета фантазии, помогая им всесторонне использовать изобразительные средства мультипликации.

Касаясь фильмов «Лесной концерт» и «На лесной эстраде», поставленных по его сценариям, С. Михалков отметил, что они доносят до зрителя замысел литературного первоисточника, что они хороши по изображению, их персонажи смешны. Но это, по его мнению, только ожившие иллюстрации, а было бы гораздо правильней и интереснее написать специальный сценарий, который, используя тему басни и отдельные ее реплики, расширил бы и углубил характеристику персонажей.

Отсутствие в мультипликации острой сатиры, политических шаржей на внутренние и международные темы считает большим пробелом писатель А. Раскин. Успех фильмов-басен он относит к тому, что их создание — это движение к сатире, шаржу, которые так органичны для мультипликации. Необходим сатирический мультипликационный журнал, где бы была едкая шутка, умная издевка, сатирический фельетон. А. Раскин отметил также, что студия делает много фильмов для детей, взрослые же вправе предъявить счет работникам мультипликации.

Смотр мультипликационных фильмов показал растущие изо дня в день успехи этого интересного вида киноискусства. Мастера мультипликации ставят перед собой все более и более сложные творческие задачи.

СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННЫЕ ДИАФИЛЬМЫ

Наряду с многочисленными научно-популярными и учебными сельскохозяйственными фильмами и периодическим киножурналом «Новости сельского хозяйства» в помощь пропагандистам выпускаются сельскохозяйственные диафильмы.

В настоящее время диафильмы, являющиеся хорошим наглядным учебным пособием, получили широкое применение в практике работы агро- и зоотехнических курсов и сельскохозяйственных школ.

В текущем году фабрика «Диафильм» значительно расширяет выпуск различных фильмов, освещающих вопросы теории и практики сельского хозяйства.

Значительную часть занимают диафильмы по растениеводству, пропагандирующие передовые методы возделывания сельскохозяйственных культур («Квадратная и квадратно-гнездовая посадка овощей», «Квадратно-гнездовая посадка картофеля», «Квадратно-гнездовой посев кукурузы»), преимущества выращивания рассады овощей в торфоперегнойных горшочках и технику их изготовления («Механизация приготовления торфоперегнойных горшочков и выращивание в них рассады овощных культур»), агротехнику и рациональную организацию труда в различных отраслях сельскохозяйственного производства («Овощное семеноводство», «Овощеводство закрытого грунта», «Овощеводство открытого грунта», «Основы травопольной системы земледелия», «Освоение целинных земель», «Новые химические способы борьбы с сорняками» и другие).

Диафильмы по вопросам животноводства ознакомят зрителей с разведением новых пород скота и домашней птицы, с рациональными методами содержания и откорма скота («Новые породы крупного рогатого скота», «Новые породы лошадей», «Летнее стойлово-лагерное содержание скота», «Создание прочной кормовой базы», «Откорм и нагул крупного рогатого скота», «Откорм свиней», «Повышение продуктивности домашней птицы»), с различными способами подготовки кормов повышенной питательной ценности («Кормоцех», «Подготовка кормов к скармливанию», «Кормовые корнеплоды», «Организация зеленого конвейера», «Комплексная организация уборки сена», «Силосные культуры, их возделывание и силосование»), с причинами возникновения и мерами борьбы с болезнями сельскохозяйственных животных («Бруцеллез и меры борьбы с ним») и т. п.

Группа диафильмов расскажет об опыте передовиков сельского хозяйства, о новейших достижениях в области механизации и электрификации сельскохозяйственных работ. Серия диафильмов «Передовой опыт колхозов и совхозов» осветит методы и приемы работы колхозов и совхозов, отмеченных в постановлении сентябрьского Пленума ЦК КПСС.

В помощь МТС и для учащихся сельскохозяйственных курсов и техникумов будут созданы диафильмы, рассказывающие о работе трактора, а также диафильмы из курса ботаники, дающие наглядное представление о жизни растений.

О роли выдающихся русских ученых В. Докучаева, П. Костычева, В. Вильямса в создании науки о почве и практическом применении их учения в сельском хозяйстве расскажет фильм «Основоположники научной агрономии».

Диафильм «Московская ордена Ленина сельскохозяйственная Академия имени К. А. Тимирязева» познакомит зрителя со старейшим высшим сельскохозяйственным учебным заведением нашей страны, готовящим высококвалифицированных специалистов для работы в различных отраслях сельского хозяйства.

Три диафильма будут посвящены Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1954 года.

Впервые фабрика «Диафильм» начинает выпуск сельскохозяйственных диафильмов в цвете.

Помимо вновь создаваемых сельскохозяйственных диафильмов, дополнительным тиражом выйдут фильмы, созданные ранее: «Преобразующая роль мичуринской науки», «Великий преобразователь природы И. В. Мичурин», «Мичуринское учение о наследовании приобретенных признаков», «Мичуринское учение об управлении ростом и развитием растений», «Великий русский ученый К. А. Тимирязев», «Выдающийся советский ученый В. Р. Вильямс», «На полях колхоза «Борец», «Совхоз «Лесные поляны», «Мичуринск в наши дни», «Почвы и их плодородие», «Природные зоны СССР», «Правильная обработка почвы», «Семена и их подготовка к севу», «Прогрессивные способы посева и посадки сельскохозяйственных культур».

НОВЫЕ ИЗДАНИЯ ПО ИСКУССТВУ КИНО И КИНОТЕХНИКЕ

Редакция литературы по теории и истории кино издательства «Искусство» в первом и втором кварталах этого года выпускает следующие книги и брошюры.

«Вопросы кинодраматургии» — сборник статей писателей, сценаристов и режиссеров А. Толстого, П. Павленко, В. Вишневского, А. Довженко, С. Герасимова, М. Ромма, М. Папавы, А. Штейна, В. Шкловского, В. Петрова, Р. Григорьева, И. Вайсфельда. Сборник открывается вступительной статьей И. Большакова.

Книга М. Тихонова «Кино на службе науки» посвящена рассказу о том, как кино способствует развитию науки и пропаганде научных знаний, а также показывает его практическое значение в развитии промышленности и сельского хозяйства.

Брошюра Н. Журавлева, Г. Григорьева «Сельскохозяйственные фильмы — зрителю» в популярной форме рассказывает об имеющемся фонде сельскохозяйственных фильмов, знакомит с опытом их использования в сельских клубах, рассказывает о работе лучших киномехаников, об организации конференций кинозрителей. Брошюра рассчитана на широкие круги работников кинофикации и кинопроката.

Книга С. Фрейлиха «Искусство кинорежиссера» на примере творчества народного артиста СССР С. А. Герасимова и других советских режиссеров кино ставит основные проблемы кинорежиссуры. В связи с анализом отдельных произведений освещены вопросы мастерства кинорежиссера, его работа с драматургом, актером, оператором.

Издательство выпускает также брошюры о фильмах «Чук и Гек», «Адмирал Ушаков», «Во льдах океана» и «Рассказ о зеленых квадратах».

Отдельным изданием выходят киносценарии «На плоту» А. Галича и К. Исаева и «В тайге Забайкальской» Л. Иванусьевой.

Подготовлены к печати каталоги художественных, хроникально-документальных и научно-популярных фильмов действующего фонда.

Следующие книги подготовлены к изданию редакцией по фотографии и кинотехнике:

«Основы процессов обработки светочувствительных материалов», автор Н. Кирилов. В книге излагаются основы процессов химико-фотографической обработки черно-белых и цветных трехслойных светочувствительных материалов, а также методы их фотографического и химического контроля, рассматривается ряд новых быстрых и сверхбыстрых способов получения фотографического изображения. Рассчитана на инженерно-технических работников кинолабораторий, научно-исследовательских институтов и студентов специальных высших технических учебных заведений.

«Путь фотоаппарата», автор А. Сыров. Книга обобщает широкий исторический материал о фотоизобретательстве в дореволюционной России и содержит описания изобретений и усовершенствований в области фотоаппаратуры, публикуемые впервые. Рассчитана на широкий круг читателей, интересующихся фотографией.

«Самодельные фотоувеличители», автор Д. Бунимович. Книга содержит описания различных конструкций увеличителей и расчеты, на основании которых фотолюбитель сможет построить любой, удобный для него фотоувеличитель. Кроме того, в книге даются советы, как построить увеличитель для дневного и электрического света, а также складной походный увеличитель. Рассчитана на самый широкий круг фотолюбителей.

«Съемка пленочной камерой» А. Веденова. Автор рассматривает устройство различных фотокамер, их выбор и обращение с ними, излагает приемы зарядки камер и кассет пленкой, способы ее дальнейшей обработки. Описываются позитивный процесс, приемы фотопечати, выбор освещения и моменты съемки для различных видов фотографирования. В приложении даются таблицы расчета выдержек, рецепты и советы по составлению фотографических растворов. Предназначается для начинающих фотолюбителей.

«Фотография в сельскохозяйственной пропаганде» Н. Колли. В книге описываются возможности фотографии в пропаганде социалистического сельского хозяйства и передаче передового опыта. Рассчитана на специалистов сельского хозяйства, фоторепортеров районных и областных газет и др.

«Кинофильм и кинопроекционная аппаратура» С. Проворнова. В книге рассматривается стационарная и передвижная кинопроекционная аппаратура для широкой и узкой кинопленки, разбираются детали и механизмы кинопроекционной и звуковоспроизводящей киноаппаратуры. Рекомендо-

2938

вана в качестве учебного пособия для студентов киновузов по курсу кинопроекционной аппаратуры.

«Монтаж и оборудование киноустановок», авторы Г. Андерег и С. Барбанель. В книге рассматриваются вопросы проектирования, оборудования и контроля киноустановок, приводятся необходимые данные по оборудованию и аппаратуре. Рекомендована в качестве учебного пособия для кинотехникумов.

«Технология звукозаписи кинофильмов» М. Высоцкого. В книге рассматриваются вопросы технологии звукозаписи кинофильмов. Предназначена для инженерно-технических и творческих работников кино. Может служить пособием для студентов вузов.

«Электродвигатели кинопроекторов» Е. Голдовского. В брошюре рассматривается работа электродвигателей: принцип действия и эксплуатационные характеристики применяемых в отечественных кинопроекторах электродвигателей. Рассчитана на киномехаников.

«Прокат и эксплуатация кинофильмов» В. Коровкина. В брошюре приводятся сведения о прокате художественных, научно-популярных, хроникально-документальных кинофильмов и эксплуатации фильмокопий на 35-мм и 16-мм кинопленке. Рассчитана на работников киносети, киномехаников и кинотехнических инспекторов.

«Киноэкраны и способы их изготовления», авторы Г. Авилов и Е. Подгородецкий. В брошюре освещаются вопросы выбора экрана для различных условий демонстрации фильмов, их эксплуатация и способы реставрации. Рассчитана на киномехаников и работников киносети.

«Широкопленочные звуковые передвижные киноустановки», авторы А. Балл, Н. Лысенко, А. Юрьев. В книге рассматриваются вопросы эксплуатации широкопленочных передвижных кинопроекторов и усилительных устройств. Книга снабжена большим количеством рисунков, чертежей, схем. Рассчитана на киномехаников и работников киносети.

19

Главный редактор В. Н. ЖДАН
Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ
Оформление художника М. М. Милославского
Технический редактор Л. И. Гориловская

Адрес редакции: Москва, Ленинградское шоссе, 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33.

А01434. Сдано в производство 20/I 1954 г. Подписано к печати 16/II 1954 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Печатных листов 10,96. Учетно-издательск. листов 11,3. Тираж 12.600 экз. Заказ № 363.

Типография изд-ва «Московская правда», Потаповский пер., д. 3.

Цена 10 руб

2938 пс

40

11 МАР. 1954

Всесоюзная
...ная палата
Обязат. экземпл.
1954 г.